

# INDE

## HISTOIRE DE LA MUSIQUE DEPUIS L'ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS

Par Joanny GROSSET

DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE LYON

### ABRÉVIATIONS ET SIGNES CONVENTIONNELLS

ang.	= angula.
ap. J.-C.	= après Jésus-Christ.
art.	= article.
A. V.	= <i>Altharva Vedā</i> .
Br.	= <i>Brahmana</i> .
cap.	= capitaine.
ch.	= chapitre.
Cl	= colonel.
comment.	= commentaire.
comp.	= comparer.
cr.	= crati.
éd.	= édition, édité.
ex.	= exemple.
fig.	= figure, es.
Hist. Gén. de la Mus.	= <i>Histoire Générale de la Musique (Fétis)</i> .
id.	= idem.
Impr. Nat.	= Imprimerie Nationale.
Ind. Lit. Geschichte.	= <i>Indische Literatur Geschichte (Weber)</i> .
in fine	= à la fin du livre, du chapitre ou de l'alinéa.
J. As.	= <i>Journal Asiatique (Paris)</i> .
K.-M.	= <i>Kavya-māla</i> (édition du <i>Nāṭya-rātra</i> ).
l.	= ligne, lignes ou livre.
lang.	= largeur.
long.	= longueur.
M.	= Monsieur.
ms., mss.	= manuscrit, manuscrits.
N.-r.	= <i>Nāṭya-rātra</i> .
ouv. cit.	= ouvrage cité.
p.	= page.
passim	= çà et là, au travers du livre, etc.
préf.	= préface.
rac.	= racine.
Rāga-śikṣā	= <i>Rāga-śikṣā</i> .
R. V.	= <i>Rig Veda</i> .
S.	= <i>Saṃskṛta</i> .
Saṃg.-dārp.	= <i>Saṃgita-darpaṇa</i> .
Saṃg.-pariṣ.	= <i>Saṃgita-pariṣat</i> .
Saṃg.-raja.	= <i>Saṃgita-ratnākara</i> .
S. ap. J.-C.	= siècle après Jésus-Christ.
s.	= sanscrit.
S.-S.-S.	= <i>Saṃgita-Sāra-Saṃgraha</i> (éd. S. M. Tagore).
saut.	= sautais, suivantes.
t.	= tome.
tra.	= traduction, traduit.
v.	= voir, voyez.
vol.	= volume.

### NOTE PRÉLIMINAIRE

Dans la transcription des mots sanscrits, qu'on rencontre assez fréquemment dans cette étude, nous avons suivi la méthode la plus simple et la plus usuelle.

Il suffira — pour obtenir une prononciation suffisante des vocables sanscrits — d'observer les conventions suivantes :

e = é.  
o = ou.

ai et au sont diphtongues et se prononçant ai et au;  
l'accent circonflexe indique la voyelle longue.

c et ch = *ch*.

g est toujours dur.

j et sh = *dj*.

s sonne toujours dur.

sh = *ch* français ou *sh* anglais.

Les consonnes *linguales* (analogues aux dentales anglaises et qu'on prononce en relevant la langue vers le palais), les diverses *nasales* autres que *ni* et *ṇi*, la voyelle (qu'on prononce approximativement comme la consonne *r* en la faisant suivre d'un *i* très bref), l'*anasvara* et le *risarga* ne sont pas marqués.

Il nous arrivera toutefois exceptionnellement — surtout dans la transcription de quelques noms modernes — de nous départir de ces règles : ce sera alors pour nous conformer à l'usage prédominant.

### INTRODUCTION

Utilité de l'étude des manifestations artistiques du passé. — « Il n'est pas possible, dit quelque part Richard Wagner, de réfléchir tant soit peu profondément sur notre art, sans découvrir ses rapports de solidarité avec celui des Grecs. En vérité, l'art moderne n'est qu'un anneau dans la chaîne du développement esthétique de l'Europe entière, développement qui a son point de départ chez les Hellènes. » Le hardi novateur aurait pu étendre la portée de ce jugement jusqu'aux anciennes civilisations de l'Orient, dont le contact a été, du reste, si habilement mis à profit par les artistes et les penseurs du peuple grec, aux divers moments de son histoire<sup>1</sup>; il

1. Au jugement de MM. David et Lussay (*Histoire de la notation musicale depuis ses origines*, Paris, Impr. Nat., 1883, p. 17, 36), « le système des Grecs n'est assurément pas originaire de leur pays ». « Il est permis de supposer, ajoutent-ils, que Pythagore a apporté d'Orient le système musical qu'adoptèrent ses disciples de l'Hellade... Ce sont des étrangers venus de l'Inde, de la Perse et de l'Asie Mineure, ce sont les Phrygiens Hyagnis, son fils Marpsyas et Olympe, les Thraces Linos, Thamyris et Orpheus, qui importèrent la musique en Grèce. Nous croyons donc, avec meilleur avis, que le système tonal hellénique est originaire de l'Inde, et peut-être de la Chine; les instruments grecs étaient d'origine asiatique, et nous admettons, avec Fétis, qu'aucun rien ne leur appartient que l'on ne retrouve en Orient, et dans des conditions de supériorité qui les laissent bien loin en arrière... Examinons leurs instruments...; comparons-les à l'opulente variété d'instruments que possédèrent les Orientaux, et nous reconnaitrons que les Grecs, si remarquables en d'autres genres artistiques, ont été, de tous les peuples de l'antiquité, les plus mal partagés en ressources propres à la culture de la musique. »

aurait pu, généralisant sa pensée, faire bénéficier jusqu'à l'Inde même de l'intérêt que présente pour le musicien moderne, comme pour tout esprit curieux des idées et des manifestations artistiques du passé, l'étude de l'art musical antique.

On ne peut avoir la véritable intelligence et la maîtrise d'une science ou d'un art, la pleine compréhension de son domaine ou la vision de ses formes les plus parfaites, qu'en embrassant les diverses phases de son développement dans le passé et dans le présent. Un rapide regard en arrière, en cours de route, au moment de la halte, permet de mieux mesurer le chemin qu'il reste à parcourir dans la marche vers l'avenir et le progrès.

Le passé a connu, l'avenir connaîtra, sans doute, des émotions musicales inconnues au présent. L'histoire est pleine de ces recommencements. La littérature de toutes les époques s'est enrichie d'emprunts; prenant son bien où elle le trouvait, elle a su profiter habilement de recherches patientes qui l'ont souvent conduite à une imitation en quelque sorte créatrice, à une adaptation intelligente des immortelles productions des civilisations éteintes. Les arts plastiques n'ont pas moins gagné à la soudaine résurrection d'un passé longtemps oublié. Pourquoi n'en serait-il pas de même, à certains égards, de la musique?

#### État de nos connaissances sur la musique de l'Inde.

— Mais l'Inde peut-elle nous révéler encore quelque chose de ce passé musical si peu connu, dont la prétendue splendeur, si elle a jamais existé, est depuis longtemps oubliée? — telle est la question que se sont posée les esprits les plus ouverts et les plus éclairés. Les civilisations antiques, il est vrai, diront-ils, nous apparaissent chaque jour de mieux en mieux, et brillent à nos yeux étonnés d'un plus vif éclat, au fur et à mesure que les fouilles gigantesques de nos savants, intelligemment poursuivies, mettent à la lumière les monuments, depuis si longtemps enfouis, de leur architecture, de leur statuaire et de leur peinture, sans parler des menus objets d'une fabrication souvent inimitable. Mais les productions musicales sont celles qui ont, toujours et partout, souffert le plus des injures du temps. Que nous importe de savoir que le chant et la danse, que le jeu des instruments, ont été en très grand honneur chez tel ou tel peuple de l'antiquité; que les sculptures de leurs temples en ruine nous ont gardé quelques reproductions de lyres, de trompettes ou de flûtes; que nos musées en possèdent de rares exemplaires en mauvais état, dont les étiquettes épellent les noms barbares, — si le principe et les théories de leur musique doivent nous échapper à jamais; si nul morceau de leurs compositeurs nommés ou anonymes ne nous permet de comprendre leurs formules, d'apprécier leurs mélodies, de faire revivre enfin la pratique d'un art prisé plus ou moins haut sans preuves?...

« Deux peuples, — écrivait, en 1875, M. Aug. Gevaert, au début de sa magistrale *Histoire... de la Musique de l'Antiquité*<sup>1</sup>, — deux autres peuples très anciennement civilisés, les Chinois et les Hindous,

ont aussi cultivé cette branche de la science, mais jusqu'à ce jour leurs écrits musicaux sont restés à peu près inconnus à l'Europe. Aussi longtemps qu'une critique sévère et approfondie ne nous aura pas fixés sur la valeur, sur l'âge et la provenance de cette littérature, — ce travail n'est pas même commencé, — le plus sûr sera de s'en tenir aux sources grecques et romaines, les seules qui nous soient immédiatement accessibles. » Et Fétis<sup>2</sup>, quelques années auparavant, en 1859, exprimait sincèrement le regret que la rareté des manuscrits et les obscurités de langage de leurs auteurs eussent découragé jusqu'alors les tentatives des sanscritistes, et que l'étude des ouvrages originaux n'ait pu encore être abordée.

Certes, ce que nous connaissons à l'heure actuelle de la littérature musicale de l'Inde est peu de chose au regard de ce que nous en ignorons encore; mais il serait inexact et injuste de soutenir aujourd'hui que le premier travail d'assemblage et de mise en valeur des nombreux et très importants documents que nous a légués l'Inde ancienne sur son art de prédilection, n'ait pas encore été commencé. La mine est inépuisable, mais les premiers coups de pioche ont été donnés, depuis l'époque où écrivaient Fétis et M. Gevaert<sup>3</sup>.

Nous pouvons regretter avec eux que la musique de l'Inde n'ait pas eu déjà la bonne fortune de bénéficier de travaux analogues aux remarquables ouvrages des Westphal, des J.-H. Schmidt, des Vincent, des Bellermand et des Gevaert, par lesquels la théorie grecque a été en partie reconstituée; — car notre tâche en est étonnamment simplifiée et facilitée. Nous exprimons, toutefois, l'espoir que nos efforts, pour suppléer aux œuvres de pareils maîtres, ne seront pas tout à fait impuissants à donner une idée suffisamment précise et exacte de ce que fut la musique dans l'Inde aux diverses époques de son histoire.

**Méthode à suivre pour la recherche et l'exposition de la théorie musicale hindoue.** — « L'histoire et la théorie d'un art dispara, déclare judicieusement M. Gevaert<sup>4</sup>, ne peuvent se reconstruire que de deux manières : par l'analyse des œuvres que cet art a laissées derrière lui, ou par l'étude des documents qui exposent ses principes didactiques. Ces deux sources d'information absentes, toute base fait défaut. » Nous acceptons, pour notre part, le programme qu'entraîne l'adoption de cette maxime de maître.

Il serait toutefois inexact, ou pour le moins exagéré, de soutenir que la connaissance de l'art musical des anciens Hindous se soit jamais complètement perdue dans l'Inde, comme ce fut réellement le cas pour la théorie et les œuvres musicales de la Grèce et de Rome. Malgré les vicissitudes qu'il a eu à subir, au cours des invasions, des déchirements intérieurs, des conquêtes successives qui ont ruiné ou bouleversé les diverses provinces de ce malheureux pays, la tradition s'en est perpétuée jusqu'à nos jours, entre les mains des savants pandits trop méconnus, qui se sont passé le flambeau à moitié éteint de la merveilleuse civilisation de leurs pères. On a trop

1. T. I, p. 5.

2. *Histoire de la Musique*, t. II, p. 109.

3. Plus récemment, dans sa thèse si remarquable à tous égards sur *le Théâtre indien*, parue en 1890, le distingué professeur de sanscrit au Collège de France, M. Sylvain Lévi, pouvait écrire encore (p. 368) : « La riche littérature du *Samgita* (arts scéniques, musique, chant, danse, etc.) n'est pas même explorée. Les rares textes publiés jusqu'ici sont édités sans critique, sans méthode et presque sans profit. » Et dans l'article magistral consacré à l'Inde par le même indianiste, dans la

« Grande Encyclopédie », nous lisons déjà (p. 710) : « La musique, si les Hindous ont excéllé, n'a pas encore été l'objet d'études systématiques. Les raffinements d'une théorie trop savante ont paralysé les recherches des Européens; par conséquent c'est à la musique hindoue que l'Occidental paraît devoir son système de notation par les lettres initiales de ses notes; il l'aurait emprunté, comme il l'a fait pour les chiffres, aux Arabes, qui l'avaient appris des Hindous. »

4. *Histoire de la Musique de l'Antiquité*, t. I, p. 1.

la tendance de nier ce qu'on ignore, et nous connaissons trop peu l'Inde actuelle pour porter sur elle un jugement aussi sévère que celui qu'on s'est permis souvent bien légèrement.

Les écoles musicales ont brillé jusqu'à nos jours et brillent encore d'un assez vif éclat au Bengale, dans le centre, et surtout dans le sud de la péninsule, comme nous aurons l'occasion de le montrer au cours de notre travail. L'Hindou, éminemment conservateur en toutes choses, aime et cultive encore sa musique nationale, et n'a jamais cessé de lui faire une large place dans son existence journalière.

S'il existait un musicien européen, de grandes connaissances et d'idées larges, suffisamment initié aux mœurs et aux coutumes de ce peuple, sachant bien sa littérature et les nombreux idiomes qui se parlent à travers la vaste péninsule, qui puisse se consacrer à poursuivre sur place l'étude patiente des débris subsistant encore de l'art ancien et des productions de l'art moderne, on peut raisonnablement soutenir que la musique indienne lui livrerait assez complètement ses secrets, de façon à le dédommager de la peine qu'il aurait prise, pour le plus grand profit de la science.

**Caractère de notre travail.** — Pour nous, nous ne pouvons qu'essayer de réaliser une partie du programme tracé plus haut, par une étude rapide et bien incomplète de ceux des documents anciens et contemporains actuellement accessibles et utilisables.

Les textes sanscrits sur la théorie musicale, les seuls dont nous puissions personnellement tirer parti, sont nombreux; plusieurs n'ont pas été publiés et restent à l'état de manuscrits dans les bibliothèques européennes ou indigènes. Ils sont, du reste, d'importance bien inégale et de dates différentes. Beaucoup d'ouvrages anciens, qui faisaient autorité dans la littérature, et dont l'existence nous est signalée par les écrits postérieurs, ont même échappé jusqu'ici aux recherches incessantes des nombreux missionnaires scientifiques, dont les catalogues ajoutent chaque année une trouvaille de plus aux dépôts des trésors bibliographiques du passé. Il y a donc forcément et il y aura pendant longtemps encore bien des coins ignorés dans le vaste domaine de cette littérature; mais les matériaux existants et abordables pour nous sont suffisants pour permettre d'ouvrir la voie à des travaux plus complets et moins imparfaits.

**Difficultés inhérentes à une pareille étude.** — Pour qui veut entreprendre, en effet, l'exposition claire et précise de la théorie musicale de l'Inde, les difficultés abondent. Elles tiennent, entre autres, à deux causes principales. D'abord, et en dehors de l'aridité du sujet, l'esprit de cette musique est à ce point différent de nos idées modernes, qu'il déroute bien souvent nos habitudes occidentales. C'est avec peine qu'on trouve dans notre langue des à peu près, ou des périphrases assez claires, pour rendre les termes techniques dont les Hindous tirent toujours un si grand abus. On se perd dans les divisions, les subdivisions et les distinctions puériles dont ils surehargent comme à plaisir leurs minutieuses classifications.

Et cependant, si on ne commence pas par élucider patiemment la lettre et l'esprit de sa terminologie rebuante, il est impossible de pénétrer le caractère véritable de cette musique complexe et originale au

premier chef. Il nous faudra donc marcher pas à pas, et comme à la découverte, dans ce domaine peu exploré, et, dans la crainte que trop de précipitation ne nous égare, embarrasser notre exposé de détails peu attrayants, parfois de quelques discussions même, au risque d'être taxé de lenteur et d'innégaucé. L'heure n'est pas venue de résumer sobrement et de vulgariser de façon nette et discrète, à l'usage des gens du monde, la théorie musicale hindoue; il faut d'abord reconstruire ou restaurer l'édifice, avant de vouloir en donner la reproduction réduite et imagée, ou de se permettre les vues d'ensemble.

Une seconde cause des difficultés inhérentes à une étude de ce genre réside dans les variations bien compréhensibles qu'a subies la théorie musicale de l'Inde, depuis la période védique jusqu'aux temps actuels, en passant par l'époque qu'on peut appeler classique et celle du moyen âge hindou. On se trouve en présence de systèmes aussi nombreux que divergents, et l'on est souvent quelque peu embarrassé pour faire un choix entre les opinions des auteurs de traités musicaux, qui diffèrent suivant les périodes et même chez ceux paraissant appartenir à une même école. En l'absence de données chronologiques suffisamment certaines, dont l'histoire de l'Inde a manqué pour ainsi dire jusqu'à notre ère, on risque de confondre les époques, et par suite d'établir une théorie composite, partant inexacte, formée d'éléments disparates et contradictoires.

Pour ces raisons et pour d'autres encore qu'il est inutile d'indiquer, ce travail ne constitue à nos yeux qu'une première ébauche hâtive et très imparfaite, préliminaire obligé de la véritable *histoire de la musique dans l'Inde depuis l'origine jusqu'à nos jours*, dont l'apparition est réservée sans doute aux générations futures.

## CHAPITRE PREMIER

### LA MUSIQUE DANS L'INDE D'APRÈS LA LITTÉRATURE ET L'HISTOIRE

**Prédilection constante des Hindous pour la musique.** — Les Hindous ont eu, de tout temps, une prédilection marquée pour la musique et les arts scéniques. Le grand nombre d'ouvrages qu'ils ont écrits sur le sujet, les nombreux systèmes musicaux qui se sont successivement développés dans l'Inde, les légendes merveilleuses, les allusions fréquentes, les renseignements positifs même dont toute leur littérature est pleine, depuis les temps védiques jusqu'à notre époque, le montrent clairement.

**Pouvoir attribué aux accents mélodieux.** — Nous retrouvons dans l'Inde ces légendes bien connues de la Grèce sur le pouvoir magique attribué aux accents mélodieux des premiers musiciens. Le dieu Krishna n'a rien à envier à ce sujet au divin Orphée ou à Apollon. Il charme comme eux tous les êtres, il anime tous les objets de la nature. « En l'entendant [jouer de la flûte], le lotus, le jasmone, le pandanus et le tchampa en ont tressailli dans leur cœur<sup>2</sup>. Les vaches qui entendaient résonner cette flûte demeuraient

<sup>1</sup> Rédigée au cours de l'année 1906, cette Étoile était, — conformément aux engagements pris, — achevée et remise à l'éditeur des premiers jours du mois de janvier 1907.

<sup>2</sup> *Bhagavata-Purana*, X<sup>e</sup> livre, trad. Th. Pavie, d'après un ms. hindou, XXVIII, p. 95.

toutes avec l'herbe entre les dents; — les petits veaux, bien heureux, restaient, la face réjouie, oubliant de boire le lait, immobiles auprès de l'étable; — les gazelles et les autres animaux de la forêt restaient le cou tendu, et ses douces mélodies troublaient les ascètes et les sages. — Ils étaient fascinés aussi, les démons dont les desseins sont pervers; les rivières se repliaient comme des serpents et suspendaient leur cours. — Détournés de leur vol, les oiseaux se penchaient près de lui, jaloux de ses accents, et, les yeux fermés, ils écoutaient les sons de la flûte. — Les êtres inanimés devenaient plus brillants sous le soleil en entendant ce son de la flûte; ils restaient immobiles, les êtres doués de mouvement, dont les allures sont si diverses<sup>1</sup>. »

On pourrait, il est vrai, faire uniquement honneur de ce ravissement de la nature entière à l'exécution parfaite du héros divin; mais non moins grand est le pouvoir de la musique considérée en elle-même, au dire des récits fabuleux qui se sont perpétués jusqu'à nos jours<sup>2</sup>.

Il est tel *rāga*, ou mélodie, qu'on ne pouvait chanter sous peine d'être environné de flammes. Au temps d'Akbar, on raconte que le chanteur Naik-Gobaul, ou Nayuk-Gopāl, à qui l'empereur avait ordonné d'interpréter le *āpaka*, fut consumé par le feu, bien qu'il se fût plongé jusqu'au cou dans la rivière Jumna. Tel autre *rāga* possédait la propriété d'obscurcir le soleil et de répandre sur la terre des ténèbres épaisses. On cite encore ce fait qu'une jeune fille sauva le Bengale de la famine en faisant tomber par ses chants une pluie bienfaisante sur ce pays dévasté par la sécheresse<sup>3</sup>. Les *rāgas nāgavarditi* et *punāgatodi* passaient pour avoir le pouvoir d'attirer les serpents et de leur faire quitter leurs retraites secrètes. On raconte à ce sujet l'histoire d'un certain prince de Mysore, qui put s'assurer de la réalité du fait, en gravissant une colline réputée très riche en serpents venimeux. Aux premiers accords, les serpents accoururent de tous côtés et formèrent un cercle autour des exécutants, dressant la tête et se balançant de-ci, de-là, fascinés par la musique. Puis, dès que les chants eurent cessé, ils s'enfuirent rapidement, sans essayer de faire du mal au prince et à son musicien<sup>4</sup>. D'autres *rāgas* (*śraṅga* et *kaliān*), au contraire, ont plus spécialement appréciés de la gent ailée, à l'exclusion des mélodies d'une nature différente; car si, après les avoir exécutés, on commence un autre chant, le charme cesse d'opérer<sup>5</sup>.

Ces histoires et ces fables ne méritent pas de nous arrêter plus longtemps; elles ne sont cependant pas tout à fait dépourvues d'intérêt, ne serait-ce que comme un indice de la puissance qu'exerça toujours la musique sur l'imagination des populations de l'Inde. L'Indou va jusqu'à s'écrier dans son enthousiasme : « Il n'est rien de supérieur au chant; — on ne voit rien au monde et pour les dieux même de plus agré-

ble que le chant<sup>6</sup> », — idée courante dans la littérature, et que le *Traité sur le Théâtre* de Bharata avait déjà exprimée ainsi : « J'ai entendu en propres termes cette parole de la bouche de Īṣva, dieu des dieux : « Pour moi, je préfère le chant et la musique des instruments à des milliers de prières et de bains. » Parlout où porte le son pur des instruments et du chant, il ne saurait y avoir jamais là rien d'impur<sup>7</sup>. »

**Témoignage des Grecs, etc.** — Les Grecs avaient, dès l'époque d'Alexandre, remarqué cette passion des Hindous pour le chant, la musique et la danse. Arrivent nous les représente se portant à la rencontre du roi de Macédoine, sur les rives de l'Hydaspe, et lui faisant cortège aux sons de leur musique barbare. « C'est que, dit-il, ils sont, comme pas un, amateurs de musique, et pratiquent avec amour la danse, depuis l'époque où Bacchus et ses compagnons menèrent leurs bacchanales sur la terre indienne. » Mégasthène raconte que le même Dionysos « apprit aux Indiens à honorer les autres dieux et lui-même en jouant des cymbales et des timbales; il leur apprit aussi la danse satirique appelée chez les Grecs *kordax*<sup>8</sup>. » Ailleu, Arrien indique encore la musique parmi les procédés dont ils usent pour dompter les éléphants : « Formant le cercle autour d'eux, les Indiens emploient les chants et font retentir tambours et cymbales, pour chercher à les apprivoiser<sup>9</sup>. »

Au dire de Strabon (*Géographie*, X, liv. 17), les Grecs regardaient la musique, « considérée au triple point de vue de la mélodie, du rythme et des instruments, comme originaire de la Thrace et de l'Asie... » D'autre part, les poètes, qui ont fait de l'Asie entière jusqu'à l'Inde le domaine ou territoire sacré de Dionysos, prétendent assigner à la musique une origine presque exclusivement asiatique. L'un d'eux, par exemple, en parlant de la lyre, dira : Il fait vibrer les cordes de la cithare asiatique<sup>10</sup>. Il nous apprend (XV, 1, 33) que les cortèges des rois indiens étaient précédés de tambouriers et de joueurs de cymbales<sup>11</sup>. Nous lui devons encore ce renseignement (éd. Møller-Didot, 82, 18), que « les jeunes musiciennes d'origine occidentale étaient... un article d'importation assuré de plain dans l'Inde<sup>12</sup>. » Eudoxe de Cyzique, ce précurseur de Colomb, partant de Gadès pour aller dans l'Inde, embarque en guise de cargaison pour sa patrie *παιδίστρας*. D'après Pausanias (VIII, 23, 6) et Plin (Hist. nat., IX, 13), les Indiens fabriquaient des lyres avec des écailles de tortues.

**Indications tirées de la littérature classique de l'Inde.** — Mais les ouvrages des Hindous eux-mêmes suffisent à montrer la place que tenaient la musique vocale et instrumentale, aussi bien que la danse, dans toutes les cérémonies du culte, dans toutes les occasions de fêtes, à tous les moments de leur vie, en un mot. Sans toucher à la période védique, qui fera l'objet d'un chapitre spécial<sup>13</sup>, nous pouvons enregistrer

1. *Id.*, XXI, p. 78.

2. Voir sir W. Jones, *ouvr. cit.*, p. 138.

3. En exécutant la *megharangini* ou *megh-mallir*, Comp. cap. Day, *ouvr. cit.*, p. 9; W. Ouseley, *Anecdotes of Indian Music* (*Hindu Music*, p. 166).

4. Le colonel Meadows Taylor raconte une scène semblable, dont il fut témoin dans son jardin à Blochpur, au cours de la capture d'un très grand cobra par des charmeurs de serpents, requis à cet effet (*Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. IX, part I (*Hindu Music*, p. 252).

5. On trouve ces quelques légendes analogues dans l'ouvrage souvent cité du cap. Day, p. 7-11.

6. *Pancatantra*, V, 7, 27-28.

7. *N.-r.*, XXXVI, 27-28.

8. *Expéd. Alex.*, VI, 3, 10 (éd. Didot, p. 151).

9. Cette danse est sans doute le *tandava*, créé par Īṣva (*N.-r.*, IX, 13, 252-263, etc.). Arrien, *Indica*, VII.

10. *Indica*, 14 (éd. Didot, p. 215). Comp. Strabon (XV, I, 43) : *ἰνδικὰ τὴν καὶ τρυπανιστὴν*; et Martianus Capella, *De Nupt. Merc.* (philosop., IX, 1 : « Elephantibus Indicus organica permixtus detinetur comportum »).

11. Ed. Tauchnitz, 1829, t. II, p. 363; trad. Tardieu.

12. *Πορτοῦνεντι δὲ τρυπανιστὴν καὶ μεσοσπονδίου*.

13. M. S. Lévi, auquel nous empruntons cette référence (*Nouveaux Indes-Seythues*, t. II, 1897, janv.-févr., p. 83), ajoute : « On s'y distinguait par professionnellement des « jeunes filles hindoues destinées à la débauche », que les trafiquants grecs offraient, avec des instruments de musique, aux rois des ports de Gucratte » (*Perse et l'Érythr.*, p. 84.)

14. Voir ch. III, p. 274 et suiv.



rapidement quelques-uns des renseignements que fournit à ce sujet la littérature classique.

**Les épopées.** — Dès l'époque du *Mahābhārata*, antérieur, du moins pour les parties anciennes, à l'ère chrétienne, une importance considérable est attribuée, parmi les autres arts, à la musique. Les maîtres de musique et d'art scénique sont en honneur; nous les voyons, attachés à la personne des rois ou des femmes du palais, exercer leurs fonctions dans les principales cours. Et, coïncidence curieuse, nous sommes dès lors en présence d'un fait qui nous rapproche singulièrement des coutumes modernes. « Comme en Italie il y a deux siècles, remarque Rājendralāla Mitra<sup>1</sup>, dans l'Inde, bien des siècles auparavant, les eunuques étaient très estimés pour la douceur de leur voix et très recherchés comme maîtres de musique. » Dans le *Virāṭa-parvan* du *Mahābhārata*, Arjuna, — obligé, comme ses frères, par un serment, de vivre sous un nom et un costume d'emprunt, — se travestit en eunuque, pour pouvoir servir de maître à la fille du roi.

Ce roi, c'est Virāṭa; sa capitale est Matsya. C'est là que les cinq Pāṇḍavas, exilés de leur royaume depuis douze ans, décident de passer avec Draupadi la dernière année de leur exil, cachés sous des noms et des métiers divers. Arjuna choisit la profession de maître de musique. « Je suis eunuque! dirai-je<sup>2</sup>; la grande flèche et la grande corde de l'arc ne conviennent pas à mes habitudes, sire. — Je parerai de bracelets ces deux bras à la peau rugueuse, et j'attachai à mes oreilles des pendeloques à l'éclat flamboyant. — Je parerai d'anneaux mes deux mains, et, les cheveux nattés sur la tête, je passerai au troisième genre, sire, sous le nom de Vrihanalā. — Récitant mainte et mainte fois des légendes pleines de sentiments efféminés, j'amuserai le roi et les autres personnes dans le gynécée. — J'enseignerai, sire, aux femmes de la cité de Virāṭa le chant, une danse variée et les divers instruments de musique... Si le roi m'interroge, (sage) Pandouide, je lui dirai : « J'ai habité dans le palais d'Yuddhisthira, et j'ai été le serviteur attaché à la suite de Draupadi. »

Le roi l'interroge en effet, étonné de la vigueur qui perce sous le déguisement de ce faux eunuque, « paré de bouquets, orné de beaux cheveux... » — « Je chante, je danse, je joue des instruments de musique, noble prince, lui répondit Arjuna; je suis habile dans la danse, je le suis dans le chant. Qu'elle cette pensée, donne-moi des ordres toi-même; je suis, roi des hommes, le danseur de la reine. Cette forme est la mienne; je te dirai avec elle une chose qui porte au plus haut point la douleur. Sache, roi des hommes, que je suis Vrihanalā, un fils ou une fille, abandonnée par son père et sa mère. » — « Il faut donc, reprit Virāṭa, que je l'accorde une grâce. Enseigne la danse à ma fille, Vrihanalā, et aux princesses de son rang... » — Après que le roi de Matsya se fut assuré que Vrihanalā était versé dans le chant, la danse et les instruments de musique, il en délibéra avec ses différents ministres et le vit bientôt au milieu de ses femmes. — Quand il eut observé la constance immuable de celui-ci dans son rôle d'eunuque, il abandonna d'appartement des jeunes princesses et laissa l'austère Dhyanjaya enseigner seul la danse et les ins-

truments de musique à la fille de Virāṭa, à ses amies, à ses suivantes; et le fils de Pāṇḍu devint l'ami de ces femmes. »

Plus loin, dans le même livre, nous assistons à une sortie guerrière. « C'était un son confus de conques mêlées au bruit des tambours, du hennissement des chevaux et du cri des grands éléphants (2000); puis (2185-2188), le roi ordonne « que tous les instruments de musique aillent au-devant de son fils ». — « Aussitôt qu'ils eurent ouï cette parole du prince, tout ce qu'il y avait d'éminent, les tambours, les instruments de musique, les conques, les dames en leurs plus riches costumes, les beautés et les autres, chantant les louanges du roi, faisant résonner les *vādyas*, les *tūryas* et les *panavas*, sortirent avec les bardes et les ménestrels. »

Le *Harivaṃśa*, « Généalogie de Vishnu », sorte de poème épique qui figure ordinairement en appendice au *Mahābhārata*, auquel il est postérieur (iv<sup>e</sup>-vi<sup>e</sup> s.), nous montre un travestissement quelque peu analogue à celui d'Arjuna, cité plus haut. Le fils de Krishna, Pradyumna, se cache sous un vêtement de comédien pour pénétrer auprès de la belle Prabhāvatī. Il est présenté comme tel au roi Vajranābha par un *hamsa* ou flamant, messenger d'Indra<sup>3</sup> : « Prince, écoutez. J'ai vu un acteur nommé Bhadrā, qui a reçu des *munis* (ascètes, sorte de saints) une singulière faveur : il peut prendre la forme qu'il veut; sûr d'être goûté dans les trois mondes pour son heureux talent, il parcourt tous les pays; il connaît les chants et les danses des Gandharvas<sup>4</sup>, et il s'attire l'admiration des dévas (dieux) eux-mêmes. » — « Il y a peu de temps, j'ai entendu les contes des *cīranas* (comédiens ambulants), j'ai vu les prestiges des *siddhas* (escamoteurs). Ce genre de spectacle me cause toujours un grand plaisir; mais je ne connais pas encore l'acteur surprenant dont tu viens de me parler. » — « Cet acteur parcourt tous les pays, et il se rend où il croit que son talent sera apprécié; et, en effet, il mérite qu'on le recherche. »

Pradyumna paraît alors avec quelques compagnons; il s'est adjoint un certain nombre de femmes distinguées par leurs grâces et leurs talents, et de plus un orchestre convenable. « Ces descendants de Bhīma ont bientôt revêtu leur costume, et, sous leur déguisement d'acteurs, ces héros, habitués à des exploits terribles, entrent pour donner la représentation. — Alors ils font retentir les cymbales (*ghanas*), les instruments à vent (*gushiras*), accompagnés du bruit des tambours *muvaja* et *anaka*, les divers instruments aux cordes sonores, aux notes harmonieuses. — Alors les femmes de la race de Bhīma chantent l'air appelé *chālīkya* sur le mode *gāndhāra* usité chez les dieux, véritable ambrosie de l'oreille, charme à la fois de l'esprit et des sens. — Elles chantent, dans l'échelle mélodique fondée sur le mode *gāndhāra*, la « Descente du Gange »; elles exécutent avec un ensemble parfait l'*āsritā*, combinaison d'agréables mélodies. — Les Asuras subissent le charme de leur chant que cadencent les *layas* et les *tālas*; ils écoutent cette œuvre magnifique, la « Descente du Gange », ô descendant de Bharata, et, ravis, se lèvent à plusieurs reprises... »

3. *Harivaṃśa* (102<sup>e</sup> *adhyaṭya* de l'éd. de Calcutta, 1839), trad. Langlois (p. 61).

4. Au sujet des *gandharvas*, voir ch. II, p. 269 et ch. IV, p. 285.

5. *Harivaṃśa*, ch. 152, 8087-91. — Cité dans notre *Contribution à l'étude de la musique hindoue*, 1888, p. 11. Pour les termes techniques relevés dans ce texte, voir le chap. IV, consacré à la *Théorie classique*, et le chap. VI (*Instruments de musique*).

1. *Indo-Aryans*, t. I, p. 430.

2. Nous suivons telle quelle, malgré ses imperfections, la traduction de Bhāṣa (*Virāṭa-parvan*, 52-56, 305-310), relevée sur les notes anciennes, dans l'impossibilité où nous avons été, de toute bibliothèque, de nous procurer les textes mêmes. La même remarque s'applique à la plupart des citations qui suivent.

C'est ainsi que la troupe du faux acteur Bhadra est accueillie avec transports par ces *dailyas*, habitants de Svapura. « Leur joie se manifestait par de bruyantes acclamations; le visage enflammé, ils se levaient ravis de la beauté du drame, et ils ne se rassaient que pour se lever encore. Comme témoignage de leur satisfaction, ils donnaient aux acteurs des étoffes de prix, des colliers, des bracelets, des rivières de perles, dont la blancheur était relevée par l'éclat de l'or et par la teinte sombre des lapis-lazuli. »

Le pèlerinage à la mer (*samudra-yâtrâ*) est l'occasion de spectacles variés, décrits avec détails. « Les femmes de la ville, savantes dans l'art du chant et de la danse, ravissaient le cœur des Yâdavas (sujets du divin Krishna). Leurs mélodies aimables, accompagnées de gestes gracieux et soutenues par les instruments de musique, les enivraient de plaisir. Krishna avait fait venir Panecoddâ et ses sœurs de la cour de Kûvera et du palais d'Indra, et il leur avait dit : « Montrez toute votre adresse dans l'art du chant, et la danse, et la pantomime, et la musique... » Et les nymphes, à la surface des eaux qui les soutenaient comme un terrain solide, chantaient, jouèrent de la musique et donnèrent des représentations, comme elles font dans le paradis<sup>1</sup>.

Le même poème donne encore la description d'autres parties de plaisir que s'offrent, avec leurs familles et des milliers de courtisanes, les héros mythiques Baladeva<sup>2</sup>, Krishna<sup>3</sup> et Arjuna<sup>4</sup>. « Cette fête maritime, donnée aux illustres Yâdavas, était embellie de danses et de chants; les orchestres résonnaient sans interruption... Au son des instruments, les uns dansent, les autres chantent... Nârada, les cheveux relevés sur la tête en une seule touffe, son luth à la main, va se placer sur le devant du vaisseau, et c'est lui qui, par les sons de son instrument, conduit la danse... Krishna veut que les milliers de courtisanes présentes à la fête se joignent aux divines Apsaras, pour faire toutes entendre, sur les instruments qui leur sont familiers, des sons que répètent au loin les flûtes. Mais surtout les nymphes, toujours jeunes et folâtres, accoutumées à faire retentir de leurs accents les ondes du Gange céleste, charment les échos de l'Océan des éclats de leur voix harmonieuse et des accords qu'elles tirent de leurs flûtes ou de leurs autres instruments... Rassasiés et contents, ils mêlent leurs voix à celles des femmes et commencent des chants agréables ou des airs amoureux qu'ils accompagnent de gestes<sup>5</sup>... »

A la nuit, Krishna avertit l'assistance que l'on va chanter l'air *châkka*, sorte de morceau de concert céleste<sup>6</sup>. Alors Nârada prend son luth (*vîna*) de six octaves (?), sur lequel peuvent s'exécuter les six *râgas*

ou types de mélodies, et toute espèce d'airs; Krishna marque la mesure avec les cymbales; Arjuna saisit une flûte, tandis que les Apsaras habiles se mettent à frapper le tambour *mridanga* et à jouer d'autres instruments de musique.

Un autre spécimen de cette riche littérature épique, le *Baghu-vamça*, « Généalogie de Râma », sorte de *Râmâyana* abrégé dû au grand poète du *vii*<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, Kâlidâsa, nous montre les deux fils de Râma, Kuça et Lava, consolant leur mère dans son exil, en interprétant l'histoire de leur père Râma, sous la direction de l'auteur lui-même, Vâlmiki, leur maître spirituel<sup>7</sup>. « A peine furent-ils sortis de l'enfance que, leur ayant enseigné le Vêda et les Védângas, il leur fit chanter son poème<sup>8</sup>, la première voie qui s'offre aux apprentis poètes... Toute au plaisir d'écouter leurs chants (*gîtas*), les visages baignés de larmes, autour d'eux l'assistance était comme un bois au matin, à l'abri du vent, ruisselant de rosée... »

Les allusions, les comparaisons, les images, les descriptions éparses dans ce poème, montrent le rôle prépondérant qu'avait la musique dans les moindres manifestations de la vie hindoue<sup>9</sup>. Ici<sup>10</sup>, il est question d'un couple, qui entend « les cris, délicieux à l'âme, jetés par les beaux paons, à qui le bruit des roues du char faisait lever la tête, ces *kekâs* brisés en deux et qui ressemblent à la note *shadja*<sup>11</sup>. » Plus loin (II, 12), « les divinités des bois chantent... au son des roseaux qui, leurs fissures emplies de vent, font l'office de flûtes ». Là (IX, 45), « la liane des bocages, imitant avec ses fleurs la blancheur aimable des dents, murmure, par le bourdonnement des abeilles, un chant délicieux à l'oreille, et ses rameaux, agités par le vent, semblent des mains qui balent la cadence. » Ailleurs (VII, 41), il est parlé d'une femme en peine, « dont l'état ressemble, par la fuite de son âme, à celui d'un luth aux fibres détendues ». Par une comparaison d'un ordre tout différent, nous voyons (XIX, 35) « les joueuses d'instruments aux lèvres déchirées par le chalumeau comme des morsures de dents, aux cuisses écorchées par le pied du luth (*vîna*) comme par des coups d'ongles ». Pour annoncer la naissance d'un fils (III, 19), « les sons joyeux et suaves à l'oreille des instruments de musique, avec les allégresses de la danse des plus nobles dames, se répandirent non seulement sous le toit du royal époux de la Maghadaine, mais encore dans les chemins éthérés des habitants du ciel ». De même (X, 77), « les instruments de musique, par lesquels cet heureux père devait proclamer la naissance de ses fils, reçurent des dieux le premier signal, donné par les tambours des dieux ». A l'occasion des cérémonies d'un sacre (XVIII, 5), « le roulement des tambours, le son mélodieux et profond des instruments

1. *Harivamça*, éd. Bombay, II, ch. 88, 37-40; cité dans S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 326.

2. *Id.*, ch. 145, 146, 147. — Comp. Râjendralâla Mitra, *Indo-Aryans*, I, 1, p. 430-443.

3. *Id.*, trad. Langlois, p. 98-107.

4. Cet air, réservé d'abord aux concerts du paradis d'Indra, aurait été importé sur terre par Baladeva, Krishna, Pradyumna, Anurâdhita et Sâmbu, qui excellèrent dans son interprétation, et enseigna par eux aux autres Yâdavas. Râjendralâla Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 431.

5. *Baghu-vamça*, éd. Calcutta, 1832, XV, 33, 53-59.

6. Nous voyons par là que les grandes épopées de l'Inde elles-mêmes étaient non seulement débitées sur le ton monotone de la récitation orientale (*gîthâ*), mais interprétées également sous la forme d'un chant véritable. Cette coutume s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Actuellement encore, il existe dans l'Inde des classes spéciales de *lecteurs* et de *chanteurs* de la prodigieuse épopée du *Mahâbhârata*. Les derniers (*kathakas*) accompagnent leur débit de gestes élégants. Des danses et des intermèdes musicaux remplissent les intervalles des réitations. Un

bas-relief de Sanchi (reproduit dans l'ouvrage de M. E. Schlâgter, *India in Word and Bild*, I, 176), antérieur à l'ère chrétienne, figure une scène de *Kathakas*; les récitants tiennent à la main des instruments de musique, dansent des pas et prennent des attitudes. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 309. Comp. notre Contribution... p. 8-10.

7. « Des dés, du santal, un luth (*vîna*), un viroir, etc., duquel parle le *Mahâbhârata* (*Yudhoga-parvan*, 1543), doivent être placés dans une maison, pour servir à honorer les dieux, les brahmanes et les hôtes. »

8. *Baghu-vamça*, I, 40; trad. Fauche.

9. Onomatopée du cri du paon, comparée à la première note de l'échelle hindoue. Voir ch. IV, p. 288.

10. Cet oiseau favori du fils de Çiva, Kârtikeya, était communément dressé pour la danse. Le *Baghu-vamça* (XVI, 14) met en scène des paons « que l'exil des timbales a dégoûtés de leurs danses [et qui tombent dans la condition féroce de paons des bois] ». Voir, plus loin, p. 203, une citation du *Megha-dûta* sur le même sujet.

de musique, donnaient à présager pour lui, sous d'heureux auspices, une descendance impérisable ». Pour un mariage (XVI, 87), « le son des instruments de musique remplit jusqu'aux extrémités des places célestes ». — Dans les palais, des fonctionnaires spéciaux (*vaidīkās*) étaient chargés d'éveiller le roi au son de la musique et des chants, aussi bien que d'annoncer de même les différentes portions de la journée royale. « Au point du jour, les fils des bardes, ses égaux d'âge aux nobles voix, de réveiller à leurs chants ce [royal] adolescent au réveil illustre » (V, 63). — « Au matin, le prince, accoutumé (dans son palais) à sortir du sommeil aux sons perçants des *gāthas*, au bruit de la paume des mains frappée sur l'oreille des troupeaux d'éléphants, se réjouit d'entendre (au milieu des bois) les doux compliments de ses bardes chantés par les gazouillements des oiseaux » (IX, 71). — Le *Sarga* IX décrit la vie de plaisirs d'un prince passionné pour la musique, Agnivarna, « dans les palais tout résonnants de tambourins, où ce voluptueux avait pour compagne des femmes luxurieuses » (3). — « Deux choses, accoutumées à reposer sur le sein, ne laissent pas un moment le sien vide : c'était un luth aux sons enchanteurs et une belle à la voix douce, aux yeux charmants » (13). — « Frappant le tambourin de ses mains, agitant ses guirlandes et ses bracelets, musicien habile, ravissant l'âme, il faisait rougir les danseuses, qui oubliaient entièrement leur pantomime sous les yeux mêmes de leurs maîtres » (14). — « Au milieu de femmes qu'il avait formées à l'art dramatique, il jouait des drames avec le sentiment, le geste et la voix, et rivalisait, en présence de ses amis, avec les plus fameux comédiens » (36).

Dans une autre épopée de Kālidāsa, le *Kumdrasambhava*, « Naissance de l'enfant », Çiva et Parvatī, après les cérémonies nuptiales, assistent à des fêtes que leur offrent les dieux. « Sarasvatī loua ce couple dans une déclamation en deux parties : l'époux dans une langue pure et correcte [le sanscrit], l'épouse dans un langage facile à saisir [le prākṛit]. Ils regardèrent quelque temps une œuvre dramatique de premier ordre [un *nāṭaka*], où les diverses manières dramatiques se combinaient avec les jointures, où les modes de la musique correspondaient aux variétés du sentiment, et où les Apsaras montraient la grâce de leurs attitudes » (VII, 90-91). — Un chant d'authenticité douteuse mentionne encore, dans le même poème, une représentation par les Apsaras (XI, 36) : « Aux sons profonds des multiples instruments de l'orchestre, les Apsaras jouèrent une œuvre où les jointures étaient bien agencées, et où les vers et la musique exprimaient admirablement les sentiments des personnages ».

**La poésie lyrique.** — Nous pourrions étendre ces citations par des emprunts tout aussi probants aux œuvres de littérature lyrique. Nous retrouvons, dans un autre ouvrage de Kālidāsa, le *Megha-dūta*, « Nuage messager », la description des paons danseurs (77). « C'est là qu'après la fuite du jour habite le paon votre ami, que ma bien-aimée fait danser en lui battant la cadence avec sa paume, au gazouillement harmonieux de ses bracelets. » — Nous relè-

verons à chaque pas ces comparaisons poétiques empruntées à l'art de la musique : « Les vents feront parler en sons mélodieux les roseaux empris de leur souffle; les Kinnaris, ses dévotes suivantes, chanteront les louanges du vainqueur de Tripura (Çiva); toi, si tu fais de ton côté résonner la foudre au sein des cavernes à l'instar du tambourin, le dieu aux trois yeux (Çiva) ne va-t-il pas trouver là réunis tous les instruments de sa musique? » (Id., 57). — Voici (63) des femmes « battant les tambourins en des concerts sans fin... », et cette autre, qui exécute une de ses compositions (84) : « Ou bien elle voudrait chanter une cantate, dont la gloire de ma race a prêté le sujet au poète; et, posant la *vinā* sur sa cuisse revêtue d'une robe souillée, elle touche avec peine les cordes mouillées des larmes de ses yeux, oubliant à chaque moment le ton, quoiqu'elle ait elle-même composé la musique... »

De pareilles femmes, artistes et auteurs, ne devaient pas être rares dans l'Inde. Le chant, la danse et la musique y faisaient, en effet, partie intégrante de l'éducation des personnes de haute condition, hommes et femmes, aussi bien que des acteurs, des actrices et des courtisanes. Ils viennent en tête des 64 arts ou sciences énumérés dans le *Kāma-sūtra* de Vātsyāyana, l'*Ars amatoria* de l'Inde, livre certainement antérieur à l'ère chrétienne, et très intéressant en ce qu'il nous présente un tableau fidèle de la société mondaine et galante, à l'époque où la civilisation hindoue parvenait à son apogée.

**La littérature dramatique.** — Les maîtres de musique y étaient, comme nous l'avons dit, très nombreux et très appréciés; la littérature dramatique les met fréquemment en scène. Dans sa première œuvre, *Mālvikā-gñimitra*, le grand auteur dramatique Kālidāsa met aux prises les deux maîtres es arts scéniques du sérail (*nāṭyā-cāryas*, *abhinayā-cāryas*), également épris de leur enseignement (*samplakā-padeṣa*) et jaloux de la faveur royale, Ganadāsa et Haradatta : ils ont recours au roi Agnimitra, pour qu'il décide de la supériorité de l'un d'eux dans la théorie (*cāstra*) et la pratique (*prayoga*) de leur art. Il est entendu qu'ils produiront chacun leur meilleure élève, en costume de théâtre, dans une sorte de concours qui aura lieu dans la salle de concert (*samgīta-cāṭa*). « Ganadāsa fait paraître Mālvikā, dont le chant, la danse et la mimique emportent tous les suffrages, tandis que sa beauté ravit le cœur du roi ».

L'héroïne d'une des œuvres dramatiques du poète royal Harsha, seigneur suzerain de l'Inde septentrionale au VII<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne, est une jeune captive, Priyadarikā, présumée orpheline, et que le vainqueur, Vatsa, fait entrer dans son harem comme fille d'honneur de la reine Vāsavadattā. On lui fait « enseigner le chant (*gīta*), la danse (*aritta*) et la musique (*vādya*), ainsi que tous les arts qui conviennent à une jeune personne bien née », sous le nom d'Āranyakā. La pièce renferme, comme la précédente, une représentation intercalaire, organisée à l'occasion de la grande fête de Kaumudī, pour laquelle Āranyakā se prépare, car elle doit y jouer un rôle. La vieille confidente de la reine est l'auteur de ce drame en plusieurs parties, dont le sujet a été emprunté à l'histoire des amours de Vatsa et de Vāsa-

1. Nous empruntons encore cette citation à l'excellent ouvrage de M. S. Lévi sur le *Théâtre indien*, p. 182, comme, du reste, la plupart des renseignements suivants relatifs à la scène.

2. Ce livre a été édité par la *Nirṇaya-Sāgara* Press (for private circulation only), Bombay, 1891, et traduit en allemand par M. Richard Schmidt, Leipzig, W. Friedrich, 1897. — Comp. le *Daga-kumara-ca-*

*rita* de Danilin (viii<sup>e</sup> s., ap. J.-C.), édit. Bombay, 1882, II, p. 30 et suiv.; et S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 383.

3. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 168.

4. *Priyadarikā*, édit. Bombay, *Nirṇaya-Sāgara* Press, 1884, p. 7 (trad. G. Stiehl, 1888, p. 20.)

vadattā eux-mêmes. Par un subterfuge fréquent dans cette littérature, le roi jouera lui-même, à l'insu de la reine, son propre personnage, ce qui lui permet d'exprimer ouvertement à la jeune captive la passion qu'elle lui inspire. Musicien habile, il est, du reste, très bien préparé à ce rôle d'acteur; car, détenu prisonnier chez son vainqueur et futur beau-père Candamahāsena, il avait reçu la promesse de sa liberté, à la condition d'enseigner la musique (*gandharva-vidyā*) à la princesse, et c'est en lui donnant des leçons de luth (*vīṇā*, *ghoṣhavatī*) qu'il a conquis son cœur<sup>1</sup>. On se dirige vers le théâtre; la salle (*prekṣhā-grīha*, *gandharva-śālā*) est magnifique. « Il resplendit, ce théâtre, que décorent des chapelets de grosses perles suspendus aux colonnes d'or enrichies de mille pierres; il est garni de jeunes filles plus belles que les nymphes célestes : on dirait le palais aérien des dieux<sup>2</sup>. » Aranyakā a garni son luth de cordes neuves (*nava-tantrī*), elle l'appuie sur son sein et l'accorde (*utsaṅga vīṇam kritvā śrayati*), puis chante en s'accompagnant (*gāyanti vādyaṇī*), et reçoit les compliments de la reine (*śho gītām, śho vādditram*, bravo pour le chant et pour l'accompagnement!). « Ici même, vous venez d'appliquer les dix façons de toucher du luth dans le motif (*dhātu*) appelé *vyanjana*<sup>3</sup>; vous avez joué dans les trois mouvements (*layas*), le rapide, le moyen et le lent; vous avez fait sentir dans l'ordre les trois allures du jeu (*yātis*, *gopuecha*, etc.); vous avez enfin pratiqué convenablement les trois modes successifs de l'exécution instrumentale (*vādya-vidhī*), le *tattva*, l'*ogha* et l'*anugata*<sup>4</sup>. »

On voit que la plupart des pièces de théâtre sont remplies d'expressions empruntées à la technique musicale. Il n'y a là, du reste, rien qui puisse nous surprendre : les œuvres du théâtre, dans l'Inde, tiennent plus de notre drame lyrique que de la comédie, et leurs auteurs devaient être, par suite, aussi bons musiciens que poètes habiles. L'action était précédée d'un préambule (*pūrvavarāṅga*)<sup>5</sup>, sorte de préliminaires du spectacle, comprenant une série d'actes et de rites religieux destinés à écarter tous les obstacles démoniaques, où la musique, le chant et la danse tenaient la première place. Dans le cours même de la représentation, l'orchestre, accompagnant des chants divers réglés par la technique, marquait l'entrée ou la sortie des personnages (*dhruvāḥ*). Des stances en musique coupaient fréquemment la prose du dialogue. Le IV<sup>e</sup> acte de la dernière pièce de Kālidāsa, *Vikramā* et *Urvaśī*, est presque tout entier composé de ces stances lyriques, « où une poésie éclatante se combine avec les modes variés de la musique », et qui « chantent une symphonie merveilleuse qui caresse les sens

et herce l'imagination<sup>6</sup>. Ces chants sont, dans la conception dravidienne, accompagnés des expressions techniques de la danse et de la musique qui servaient à désigner chacun d'eux<sup>7</sup>. La théorie et la pratique de leur art devaient être également familières aux musiciens-poètes<sup>8</sup>.

La *Mṛicchakatikā*, « Chariot de terre cuite », attribuée au roi Śhādraka (vii<sup>e</sup>-viii<sup>e</sup> s. apr. J.-C.), dénote une compétence musicale aussi approfondie. Au troisième acte, le héros Cāradatta et le bouffon Maitreya, qui étaient allés entendre un concert (*gāndhārva*) où chantait le musicien habile Rebhila, reviennent au logis en devisant sur cette magnifique soirée. « Ah! Rebhila a parfaitement chanté! A bien dire, la *vīṇā*, sans sortir du sein de la mer, n'en est pas moins une véritable perle. Car — cet instrument est un ami qui sympathise avec le cœur de celui qui est séparé de sa bien-aimée, un charmant passe-temps dans une réunion, la meilleure des distractions pour l'homme qu'afflige l'éloignement (de personnes chères), enfin un délicieux stimulant de la passion d'un amoureux<sup>9</sup>. — Il y a deux choses qui me font toujours rire, repartit le bouffon : d'est une femme qui parle sans cesse, et un homme qui vocalise le *kākaṭī*<sup>10</sup> (intervalle de ton minuscule)... un homme qui fait des roulades (*kākaṭīṇ gāyati*) me rappelle un vieux chapelain murmurant ses prières, avec des guirlandes de fleurs sèches autour de sa personne, et (tout) cela ne me plaît pas beaucoup<sup>11</sup>. » Mais Cāradatta, sans l'entendre, poursuit : « Sa voix était<sup>12</sup> remplie de passion et de douceur; elle était coulante et nette; voluptueuse, gracieuse et ravissante. Mais à quoi bon tant d'éloges? Il suffira de dire que je me suis demandé si ce n'était pas une femme que j'entendais sans la voir... Quoique le concert soit terminé, je crois toujours, chemin faisant, en saisir [les détails] : la douce voix [de Rebhila] parcourant toutes les intonations de la gamme; la *vīṇā* y mariant ses accords, et [tantôt] embrassant la série complète des notes, [tantôt] passant] aux tons élevés, [tantôt] s'adouciissant aux pauses; la mélodie fondant [harmonieusement] les nuances et, [enfin], la répétition des passages goûtés<sup>13</sup>. » — Puis, la tête encore bercée par la musique, ils se mettent au lit et s'endorment bientôt profondément. Un voleur profite de leur sommeil pour s'introduire dans la maison. « Tiens! s'exclame-t-il, [des tambours], un *mṛidanga*, un *dar-dura*, un *panava*! un luth (*vīṇā*), des flûtes (*vamśa*), des livres! Serais-je tombé [par hasard] chez un maître de musique (*āditya-dārya*)<sup>14</sup> ? »

A l'acte suivant, le bouffon Maitreya est allé porter un collier chez la riche courtisane Vasantasenā; il traverse les huit cours du palais, qu'il décrit lon-

1. Voir *Kathā-sūtrī-nigraha*, XI et suiv.

2. *Pratyakṛitī* p. 37, et trad., p. 48.

3. Pour la règle des 4 *dhātus* de l'exécution instrumentale, voir *Nāṭya-śāstra*, XXIX, 34, 37-44; *Saṃg.-raja*, VI, 132-163.

4. Ces 3 modes d'exécution, particuliers au jeu du luth, sont définis dans le *N.-C.*, XXIX, 100-113, et le *Saṃg.-raja*, VI, 163-176. — Voir, plus loin, le chap. IV, pour le sens des autres termes techniques. La stance ci-dessus est reproduite mot pour mot dans une autre pièce attribuée au même auteur, le *Nāṭyaṇḍa*, « la Joie des Serpents » (acte I, 14, p. 17 de l'édition de Calcutta, 1880, et p. 16 de la trad. de Bergaigne, 1870). Le *Nāṭyaṇḍa* raconte, à l'acte I, l'épisode précédent à une courte exécution musicale.

5. Le livre V du *Nāṭya-śāstra* est tout entier consacré à une première exposition des règles du *pūrvavarāṅga*, complétée dans la suite de l'ouvrage.

6. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 181. On peut voir dans le *Kuttant-mata* « les Leçons de l'Entremetteuse », de Dāmodara-guṇṭa (viii<sup>e</sup> s. apr. J.-C.), la description d'une représentation de la *Ratnavatī* de Harsha (comp. S. Lévi, *ouvr. cit.*, p. 389).

7. Plusieurs des œuvres de la littérature lyrique semblent également avoir été composées pour être mimées et chantées. Le poème de

Jayadeva (xii<sup>e</sup> s. apr. J.-C.), *Gitā-govindā*, « le Sarger lyrique, ou le Chant de Govindā », se compose de 12 sections (*śargas*), divisées en 24 cantilènes (*prabandhas*) sur des airs ou *rāgas* différents, dont le texte donne les noms, et dans des mètres variés. Ces cantilènes dépeignent les diverses émotions qui étreignent le cœur de l'amañte, et emploient l'artifice du refrain, dont la poésie faisait rarement usage, bien qu'il ne fût pas inconnu du Vēda lui-même.

8. *Mṛicchakatikā*, 6d. Ad. Fr. Stenier, Bonn, 1647, acte III, p. 43; — et trad. Paul Regnaud, Paris, 1877, t. II, p. 2.

9. Voir plus loin le ch. IV, p. 288. Comp. ch. VIII, p. 368, note 10. 10. *Mṛicchakatikā*, id., p. 44. Comp. *Nāṭyaṇḍa*, acte I, p. 16 : « *kākaṭī-pradhānaḥ gāyati*. »

11. *Id.*, et trad. II, p. 3. Le son donné dans cette traduction, assésent d'ailleurs, aux épithètes techniques appliquées au chant de Rebhila, est douteux.

12. *Id.*, *ibid.* Cette stance est également remplie de termes techniques (*varṇa*, *mṛcchāṇḍa*, *anurāgata*, *īdra*, *vīṇāṇḍa*, *rūpa*), que la traduction reproduite ici ne rend qu'imparfaitement. Voir, à leur sujet, le ch. IV.

13. *Id.*, p. 49; trad. II, p. 12. Voir, au sujet de ces instruments de musique, le ch. VI.

guement. Dans la quatrième cour, il rencontre des courtisanes occupées à jouer des cymbales, de la *vind*, à chanter... « Ah! ah! dans cette quatrième cour, des tambours (*muraja*), que frappe la main des jeunes filles, retentissent aussi bruyamment que [le tonnerre au sein] des nuages; les cymbales (*kāṁcyatālas*) retombent [en traçant un sillon pareil à la traînée lumineuse] des étoiles qui descendent du ciel quand leurs mérites sont épuisés; la flûte (*vamṣa*) rend des accords aussi doux que le murmure agréable des abeilles. Ailleurs, une *vind*, pareille à une amante que la jalousie et la fureur ont exaspérée, résonne (*śdryāte*) sous les doigts [d'une exécutante], qui la tient sur son giron. Voici d'autres courtisanes qui chantent mélodieusement, semblables à des abeilles enivrées du suc des fleurs; celles-ci jouent des pièces de théâtre (*nṛīyāte nāṭyam*), celles-là lisent à haute voix, en exprimant les sentiments amoureux qu'elles éprouvent!... »

Plus loin (acte V), un des personnages s'écrie plaisamment : « Je joue de la flûte à sept trous (*vamṣa sapta-chidra*) aux sons harmonieux, je touche du luth à sept cordes (*vind sapta-lantri*) aux notes retentissantes, je chante aussi bien qu'un âne; en matière de chant (*gāna*), Tamburu et Nārada ne sont rien auprès de moi<sup>1</sup>. » Citons encore, pour terminer, ces paroles échappées au cours d'une dispute (acte VI) : « Ton extraction est très brillante : ta mère est une timbale (*bherī*), ton père est un tambour (*patāka*), ton frère est un corbeau, et te voilà devenu général!<sup>2</sup> »

Cette rapide revue de quelques-unes des œuvres, choisies parmi les plus importantes, de la littérature de l'Inde suffit amplement à montrer la passion qu'eurent toujours et dès l'origine les Hindous pour le chant et la musique.

**La religion et les arts de la scène.** — C'en est pas que le théâtre et les arts qui s'y rattachent n'aient eu, dans l'Inde comme ailleurs, à subir de rudes assauts au nom de la religion et de la morale; mais leur attrait fut toujours trop grand pour céder devant les anathèmes répétés des diverses sectes et des nombreux réformateurs religieux.

**Les codes brâhmaniques.** — Déjà le code brâhmanique par excellence, le *Mānava-dharma-śāstra*, ou « Lois de Manu », proscrit, et classe parmi les dix sortes de vices qui naissent de l'amour du plaisir, « le chant, la danse, la musique instrumentale » (VII, 47); et le novice (*dvija*) doit s'en abstenir (II, 178). De même, le brâhmane ne doit ni chanter ni jouer d'aucun instrument de musique, excepté dans les cas prévus par les traités (IV, 64). Le son du luth, comme le chant des *śaṁṣas*, a quelque chose d'impur<sup>3</sup>; et, quand on les entend, on doit cesser d'étudier les livres saints (IV, 113, 123-124).

Les acteurs, danseurs, chanteurs, musiciens, forment, en théorie du moins, dans l'organisation so-

ciale du brâhmanisme, des castes impures et méprisées. Ce sont des amateurs à gages, des *dvijas* déchus pour la plupart, forcés de gagner leur vie; et, ne serait-ce qu'à ce titre, ils partagent le mépris attaché à la personne du médecin et des autres praticiens qui vivent de leur art. Il faut ajouter aussi que leur vie de désordres et l'humour facile des femmes composant leur entourage étaient pour quelque chose dans ce discrédit. Baudhāyana (II, 1, 2, 43) énumère parmi les péchés mineurs (*upapātakas*) la profession d'acteur (*rango-pāṭiṇa*) et même celle de maître d'art scénique (*nāṭyā-dvīyatā*)<sup>4</sup>. N'empêche que, en dépit de la loi et des préjugés, comme on a pu le voir par les exemples que nous venons de citer, les artistes de talent, l'élite de la corporation, obtenaient souvent, grâce au prestige de leur art, la protection, l'estime et l'amitié des rois, l'intimité des gens de lettres et la faveur du public. C'est ainsi que le célèbre poète Bāna, qui vivait au vi<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, pouvait nommer comme ses camarades (*vayasya*) les deux chanteurs (*gāyana*) Somila et Grābhāditya, les flûtistes (*vdmāṇas*) Madhukara et Pārāvata, le maître de musique (*gāndharvo-pādhyāya*) Durdaraka, le danseur (*śāsaka-yuvān*) Tāndavika, l'acteur (*caṭṭi-yuvān*) Cikhandaka, et l'actrice (*nāṭikā*) Harinikā<sup>5</sup>.

**Les sūtras bouddhiques.** — Le bouddhisme, le jainisme, aussi et plus encore rigoureux en théorie, furent de même obligés de capituler devant les goûts, si fortement enracinés depuis des siècles, de leurs sectateurs. Bien que « les sūtras bouddhiques interdisent sévèrement aux fidèles d'assister aux séances de chant, de danse, de musique et de déclamation », un *honnête homme* ne pouvait se dispenser d'étudier les arts de la scène. Cela est si vrai, que « les biographes de Bouddha se trouvent obligés de lui attribuer ces connaissances pernicieuses. Au sortir de l'enfance (600 ans avant J.-C.), il passe, en présence des plus doctes maîtres, un examen encyclopédique; il y prouve, entre autres, sa supériorité dans « l'art de toucher la *vind*, la musique instrumentale, la danse, le chant, la déclamation, la récitation, le comique, la danse *śāṣya*, l'action dramatique<sup>6</sup>. »

« La danse et le chant, ces auxiliaires du théâtre si sévèrement proscrits, ajoute M. S. Lévi, sont pourtant l'élément principal des grandes fêtes sociales et religieuses à Ceylan, dès le temps des premiers rois bouddhiques. Le grand monarque Buṭthagāmanī, par exemple, célèbre, après la défaite des Tamouls, un triomphe pompeux, où il parait escorté de danseurs (*Maḥāv*, p. 157); c'est aussi au milieu des danseuses et des musiciens qu'il inaugure le Mahāsthūpa (*ib.*, p. 170); son frère Mahādāthiko fête de la même manière la fondation d'un autre *sthūpa*; « il fit représenter des danses et des scènes, et chanter, et jouer de la musique » (*ib.*, p. 213); enfin il fait représenter sur le *dagaba* « des divinités qui jouent des instruments<sup>7</sup> » (*ib.*, p. 182).

contraste entre le rigorisme des préceptes bouddhiques et le caractère mondain des images qui ornaient la sculpture : « Quels que soient les auteurs des peintures d'Ajanta, ils doivent avoir vécu constamment dans le monde. Des scènes de la vie courante, processions, chanteurs, chanteuses, danseurs et danseuses, musiciens et musiciennes, sont dessinés souvent avec grâce et toujours avec exactitude. Il fallait pour une telle œuvre des artistes familiers avec ces spectacles, à l'œil affiné et à la mémoire sûre. Il est certain qu'ils n'observaient pas un des dix commandements que Bouddha imposait à ses disciples, à savoir l'interdiction des spectacles publics. Dans tous les exemples que j'ai pu observer, l'action des mains est admirable, et transmet l'impression que le peintre a voulu exprimer. » (Cité dans Burgess, *Archaeol. Survey of West India*, n° 9, p. 4-5). Nous extrayons ces renseignements intéressants de l'ouvrage de M. S. Lévi, p. 322.

1. *Id.*, p. 69; trad., II, p. 87.

2. *Id.*, p. 70; trad., II, p. 91. Tamburu et Nārada sont des musiciens mythiques. Voir ch. III, p. 281, et ch. II, p. 269.

3. *Id.*, p. 104; trad., III, p. 10.

4. Nous avons vu, p. 244, combien différente était l'affirmation du *muni* Bharata.

5. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 281.

6. *Harsha-carita*, 31; cité dans S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 382.

7. « *Vindigim vāṇya-nṛīte gīta-pāṭhite akhyāte śāṣya śāṣya nāṭye* » — *Lalitavistara* (sur a. ap. J.-C.), ch. XII, p. 178. — D'après S. Lévi, *op. cit.*, p. 310.

8. Des tableaux du même genre se voient aujourd'hui encore dans les fresques d'Ajanta, et tracés de main de maître. Le peintre Grīthītha, qui les exécutait au point de vue esthétique seulement, fut frappé du

Le jainisme. — La conduite et la politique de la religion jainiste s'inspirèrent des mêmes principes que sa rivale. « La théorie était aussi austère, la pratique aussi accommodante... « Le bhikkhū ne doit pas aller là où on raconte des histoires, où il y a des acrobates, des récitants, des représentations dramatiques, du chant, de la musique, de la *viād*, etc. » (*Aydrangya-suttam*, II, 11, 14.)... Pourtant les dieux ne dédaignent pas ces plaisirs. Quand le dieu Suriyābha vient rendre hommage au maître, à Mahāvira, il déploie pour l'honorer toutes ses connaissances dans l'art de la scène; « les dieux qui l'accompagnent dansent de 32 manières, jouent la musique de 4 façons, chantent 4 sortes de chants; et plus loin le texte mentionne encore 4 genres de danse et 4 procédés de représentation (*Rājapracāya*, cité dans les *Indische Studien*, XVI, 285)<sup>1</sup>. »

#### Fin de la liberté de l'Inde et décadence générale.

— La musique continua ainsi à fleurir et à se développer dans l'Inde, comme un art national, jusqu'à la conquête musulmane. Avec l'arrivée des sectateurs de Mahomet commence son déclin. Il était inévitable qu'au milieu de la décadence générale dont le pays fut frappé par les invasions incessantes qui la désolèrent, l'art musical des anciens Hindous souffrit dans son intégrité, dans sa pureté et dans son développement<sup>2</sup>. La domination nouvelle prétendit bientôt imposer aux vaincus ses préjugés et ses passions : la religion de Mahomet proscrivait rigoureusement l'usage de la musique comme immoral et irréligieux; la profession de musicien fut plus que jamais rabaisée.

Nombreux spécimens de la littérature du « *Samgita* » appartenant au moyen âge. — L'art ne s'éteignit pas cependant. Circonstance singulière, à l'exception du *Nāṭya-gāstra* de Bharata, la plupart des traités sanscrits, ceux du moins qui sont parvenus jusqu'à nous, datent de cette époque : leur composition se place entre le *xiii<sup>e</sup>* et le *xviii<sup>e</sup>* siècle. Ārṇagadeva, l'auteur du *Samgita-ratnakara*, écrivait entre 1210 et 1247 de notre ère. Le principal de ses commentateurs, le musicien Catura Kallinātha, vivait, comme l'auteur du *Samgita-darpana*, Catura Dāmodara, dans la première moitié du *xv<sup>e</sup>* siècle. Le *Rāga-vibodha* de Somanātha, qu'on a toujours, depuis sir William Jones, considéré comme très ancien, que d'aucuns ont même cru pouvoir faire remonter à la période védique<sup>3</sup>, est daté de l'année 1608 après Jésus-Christ. Et c'est dans l'intervalle de temps qui sépare ces deux œuvres maîtresses que fut rédigée la nombreuse littérature des *Samgitas*, qui n'est guère qu'une copie des systèmes de Bharata ou de Ārṇagadeva.

Malgré tout indique qu'à l'époque de la rédaction du *Samgita-ratnakara* la théorie musicale classique des Hindous existait déjà depuis longtemps, à l'état de système complet et arrêté. Nombreuses avaient été les écoles, toutes fondées, semble-t-il, sur le *Nāṭya-gāstra*, à côté desquelles Ārṇagadeva, qui les cite, établit la sienne. Malheureusement il ne nous en reste que des noms.

L'histoire littéraire ne sait quelles dates assigner à cette ample moisson d'auteurs; elle ignore jusqu'aux titres de la plupart de leurs ouvrages<sup>4</sup>.

La production se ralentit à peine sous les dynasties musulmanes, tartares et mongoles, et se continua toujours abondante dans les provinces les plus opposées, au Népal et à Tanjore, au Bengale et au Guzerate. Mais, malgré la multitude des œuvres plus ou moins originales, qui ont servi, du moins, à perpétuer l'ancienne tradition et à prouver que l'art survivait encore à toutes ses vicissitudes, la musique nationale vit tarir la source de son prodigieux épanouissement. Elle ne devait jamais se relever complètement des coups que lui porta le fanatisme musulman.

La musique à la cour des princes hindous et des conquérants musulmans. — Elle ne cessa cependant pas d'être en honneur chez les quelques roitelets de l'Inde méridionale épargnés par l'invasion, et même à la cour de quelques-uns des conquérants. Le fin lettré Abul-fazl, favori, comme son frère le poète Faiz, et historien de l'empereur Akbar, au *xvi<sup>e</sup>* siècle, nous renseigne, dans ses *Ain-i-Akbari*<sup>5</sup>, sur la faveur dont jouissaient la musique et les musiciens à la cour du véritable fondateur de l'empire mongol. « Je ne puis réussir à décrire assez bien le pouvoir merveilleux de ce talisman de la science [la musique]. Tantôt elle sollicite les belles créatures du harem du cœur et les fait briller de tout leur éclat dans la voix; tantôt elle déroule ses accents solennels avec l'aide de la main et des cordes du luth. Les mélodies alors, pénétrant par la fenêtre de l'oreille, s'en retournent dans leur première résidence, le cœur, et apportent avec elles des milliers de présents. Suivant leurs dispositions, les auditeurs sont émus de douleur ou de joie; ainsi la musique peut servir à celui qui s'est détaché du monde, comme à celui qui s'y attache avec passion.

« Sa Majesté s'occupe beaucoup de musique et patronne tous ceux qui pratiquent cet art enchanteur. Nombreux sont les musiciens à la cour, hommes et femmes, hindous, iraniens, touraniens, cachemiriens. Les musiciens de la cour sont répartis en sept divisions, chacune ayant un jour de la semaine. À peine Sa Majesté en a-t-elle donné l'ordre, qu'ils laissent couler à flots le vin de l'harmonie, ce vin qui augmente la griserie des uns et dégrise les autres. » (I, 30.)

Ailleurs (III), il déclare encore : « Sa Majesté est à l'excès éprise de musique, et en connaît à fond les principes. Cet art, que la plupart utilisent comme un moyen de provoquer le sommeil, elle le fait servir à ses plaisirs et à ses veilles<sup>6</sup>. »

Il n'en fut pas tout à fait de même sous le plus fameux de ses successeurs, Aurangzeb, qui, lui, supprima les musiciens de la cour, comme on le voit par l'anecdote suivante, citée par M. H. Blochmann, dans sa traduction du persan des *Ain-i-Akbari* (ou *Institutes of the Emperor Akbar*, vol. V), d'après l'historien Khan Khan (II, 213). Quand cet ordre eut été donné, « les musiciens du palais apportèrent un cercueil devant le *Jharok'hah* [la fenêtre par laquelle l'empereur avait l'habitude de se montrer chaque jour au peuple], et se lamentèrent de façon à attirer l'attention d'Aurangzeb, qui vint à la fenêtre demandant à qui ils en avaient devant cette bière. Ils répondirent que la mélodie était morte, et qu'ils la portaient au cimetière.

« Très bien, répliqua l'empereur, creusez la tombe

1. S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 324. — Comp. chap. VI, p. 349, et p. 341, note 3.

2. « La culture sanscrite a fini avec la liberté de l'Inde; des langues nouvelles, des littératures nouvelles, ont envahi le territoire aryen et l'en ont chassée... » (S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 392.)

3. Voir notamment David et Lussy, *Histoire de la notation musicale*, 1882, p. 7. Comp. chap. II, p. 371.

4. Voir, à ce sujet, le chap. suivant, p. 270.

5. Dont quelques passages sont reproduits, d'après la traduction anglaise de H. Blochmann, dans la compilation de S. M. Tagore, *Indian Music*, p. 213.

6. *Id.*, extrait de *Sungeet*, par Francis Gladwin (*Hindu music*, p. 208). Comp. ch. VII, p. 366.



« assez profondément pour qu'il n'en puisse sortir aucune voix ni aucun écho. » A quelque temps de là, le *Jharok'hak* lui-même fut supprimé. »

**Les Ecoles du Sud.** — L'Inde méridionale eut moins à souffrir des commotions qui bouleversèrent le reste de la péninsule, et resta plus longtemps que les régions du Nord et du Dékhan sous la domination purement hindoue. Elle fut toujours hospitalière aux arts de la musique et de la scène, qui y trouvèrent un asile dans les mauvais jours et ne cessèrent d'y fleurir, grâce au patronage éclairé des rājās de Mysore, de Tanjore et de Travancore. « Les historiens mahométans de l'époque, nous apprend le colonel Meadows Taylor, relatent que, lorsque le Dékhan fut envahi par Allah-oo-deen Togluik, en 1294 après Jésus-Christ, et que la conquête du sud de l'Inde fut complétée par le général mongol Mulik Kafur, plusieurs années après, les envahisseurs y trouvèrent la musique dans un état de supériorité tel, qu'ils ramenèrent avec les armées royales une troupe de chanteurs et de chanteuses, sous la conduite de leurs maîtres brāhmanes, pour les établir dans le Nord ». »

Déjà même, aux temps de l'âge d'or de la civilisation hindoue, le Sud fut comme une sorte de pépinière annexée des arts de la scène et de la musique : chanteurs, comédiens et auteurs venaient de là faire entendre leurs œuvres et montrer leur talent aux populations du Nord. C'est dans cette région que devait se perpétuer plus tard la pure tradition de l'art hindou, par l'étude ininterrompue et la conservation des monuments sanscrits, et grâce aux encouragements et à la protection du pouvoir royal. »

**Renaissance musicale.** — A la chute de l'empire hindou de Vijayanagur, Tanjore resta le centre d'une école importante et active, et le mouvement musical rayonna de là sur Travancore et Mysore. Sous les règnes des Mahārājās Sarabhogi, Surfogi et Sivagi, la musique y atteint un haut degré de prospérité ; de nombreux musiciens étaient attachés au palais avec de forts émoluments. On trouvera dans l'ouvrage, souvent mis à profit pour tout ce qui a trait à la musique moderne, du capitaine Day (p. 155, 156), la liste des plus célèbres musiciens karnātiques du Sud, tels que Tiāgya-rāj (1820-1840), Kshetrya, etc., auxquels il convient d'ajouter, pour le Sud aussi bien que pour le Mahārāshtra et le Nord, des musiciens hindoustanis réputés, tels que Maula Dux, de Baroda ; Bhande Ali, d'Indore ; Anna Gharpure, de Poona ; Balkola Nataka Sahib, de Bombay, etc. Le savant indigène Banerjee Panchari, dans son *History of Hindu Music* (*A Lecture delivered at the Hooghly Institute, Bhowanipore, 1880*), a consacré à plusieurs d'entre eux une notice détaillée.

Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la domination anglaise, les arts en général et la musique en particulier, grâce aux encouragements des grandes familles

et des personnages riches, retrouvèrent une ère de calme et d'active prospérité. Mais ce n'est que dans ces dernières années que l'enseignement de la musique devint vraiment populaire et put se répandre dans les masses. Jusque-là, en effet, par une tendance conservée de l'époque brāhmanique, l'art avait été considéré plutôt comme le patrimoine de quelques privilégiés ; les maîtres se contentaient de former quelques élèves d'élite, et répugnaient à ouvrir leur enseignement au véritable public. Des sociétés, telles que le Gāyan Samāj, de Poona et de Madras, ont depuis peu réagi contre cette coutume et ont fait beaucoup pour encourager la musique populaire. Avec les progrès de l'éducation en général, un véritable mouvement d'opinion a pris naissance, pour lutter contre les anciens préjugés de castes et travailler à répandre l'étude du chant et de la musique nationale dans toutes les écoles de l'Inde<sup>1</sup>.

Le nom du rāja Sourindro Mohun Tagore (mort récemment) restera entre tous associé à cet essai de renaissance littéraire et artistique. Déjà son frère, — un des généreux représentants de cette illustre famille du Bengale, qui rattache sa généalogie à Bhāta Nārāyana, l'auteur du drame intitulé *Veni-samdhra*, — Rāja Jatindra Mohan Tagore, avait notablement contribué à la résurrection du théâtre classique. Après les tentatives de Babu Asutosh Dev, qui offrit en 1857, dans son palais de Simla, une adaptation en bengali de l'antique Çakuntalā ; après l'éclatant succès du Babu Kaliprasanna Singh de Jorasanko qui, la même année, fit jouer le *Veni-Samdhra*, puis la *Vikramorvasi*, dans laquelle il tenait un des principaux rôles ; enfin, après la brillante représentation à tous égards de *Ratndvālī*, organisée par le riche rāja Pratap-Chandra Singh en 1858<sup>2</sup>, Jatindra Mohan Tagore avait donné en 1859, dans sa résidence de Pathuriaghatta, la pièce classique de *Milavikā et Agnimitra*, puis composé lui-même un drame régulier sur les amours de Vidyā et de Sudara, qu'il fit exécuter dans son palais.

Sourindro Mohun Tagore continua les traditions de sa famille et convia, à maintes reprises, une assemblée d'élite à des auditions théâtrales ou musicales. « Ses publications savantes, généreusement distribuées, lui ont valu, avec les plus éminentes distinctions, une notoriété universelle<sup>3</sup>... » Mais son titre principal à nos éloges et à notre reconnaissance, en dehors de ses nombreuses œuvres musicales, est la création d'une école mi-gratuite, mi-payante, de musique, qu'il fonda et présida, dès le mois d'août 1871, à Calcutta, avec le concours de maîtres éminents tels que le professeur Khettra Mohun Goswami, Kally Prosonno Banerjee, Babu Gopal Chunder Banerjee, Loke Nath Ghose, etc., et qu'il a entretenue, jusqu'à sa mort, presque complètement à ses frais. Au mois de mars 1877, époque à laquelle s'arrêtent

1. *Id.* (*Hindu Music*... p. 216).

2. *Catalogue of Indian musical Instruments*... réimprimé d'après les *Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. IX, part. 1, dans la collection de S. M. Tagore, *Hindu Music*... p. 200.

3. On y pratiquait surtout le système de la musique appelé karnātique, qui se rapproche bien plus de l'ancienne théorie classique que le système dit hindoustani. Ce dernier, qui présente plus d'analogies avec la musique du Nord et du Bengale, moins usité dans le Sud, est plutôt en faveur auprès des populations musulmanes de l'Inde. (Day, *ouvr. cité*, p. 3, 12.)

4. *Cap. Day, ouvr. cité*, p. 7.

5. Le Rāja avait fait construire à cet effet, dans sa villa de Belgachya, un vaste théâtre. « Babu Kesor Chandra Ganguli rassembla des acteurs, les forma, surveilla les répétitions ; Kshetra Mohan Gosain organisa un orchestre ; le Pandit Rāma Nārāyana écrivit une traduc-

tion de *Ratndvālī*, qui fut brillamment exécutée, en présence du lieutenant-gouverneur du Bengale, des juges et des magistrats de Calcutta, et d'autres fonctionnaires. » (S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 398.)

6. S. Lévi, *ouvr. cité*, p. 309. Malheureusement ces œuvres, de valeur inégale, publiées « for private circulation only », n'ont pas été mises dans le commerce, ce qui rend leur acquisition très difficile aujourd'hui. Un journal publié dans l'Inde, le *Friend of India*, du 22 mai 1876, appréciait ainsi, de façon quelque peu pompeuse et exagérée, les ouvrages du rāja : « Notre auteur a accompli l'œuvre que sir William Jones estimait impossible. Il ne s'en est pas tenu aux détails des livres, mais il a consulté les plus fameux exécutants hindous ou musulmans, les premiers *vaṇkars* de l'Inde, les plus habiles musiciens de Lucknow, et Hakem-Salmat Aïas, khan de Bénarès, auteur d'un traité de musique... etc. » (Réimprimé par les soins de S. M. Tagore dans *Public Opinion*, p. 18.)



nos renseignements<sup>1</sup>, l'école comptait 51 élèves, distribués entre 6 classes, 2 de *sitara* (instrument à cinq cordes, qui tient du luth par sa forme, de la mandoline par la manière de mettre la corde en vibration<sup>2</sup>), 2 de musique vocale, 1 de violon et 1 de *varidanga* (sorte de timbale). Il faisait encore, à cette époque, les frais d'une école annexe à Colootolah. D'autres furent successivement établies, toujours au Bengale, à Connaghiur et à Shippore. Les distributions annuelles des prix aux élèves de ce Conservatoire étaient chaque fois l'occasion de conférences instructives sur la musique indigène, envisagée dans ses rapports avec celle des autres nations, et de concerts comprenant l'exécution d'œuvres anciennes ou d'ouvrages composés spécialement pour la circonstance, avec le concours des meilleurs artistes et devant un auditoire de choix, formé d'indigènes et de notables européens.

La plupart des musées importants de l'Inde, de l'Europe et de l'Amérique, ont reçu du généreux donateur<sup>3</sup>, par l'intermédiaire de leurs gouvernements respectifs, des collections comprenant un grand nombre d'instruments de musique hindous<sup>4</sup>. Sur la valeur historique ou artistique de ces innombrables spécimens d'une fabrication évidemment récente et peu soignée, comme sur l'exactitude rigoureuse de quelques-unes de ses compilations ou de ses adaptations musicales, notre souci de la vérité nous oblige à faire de discrètes réserves<sup>5</sup>; mais ces utiles critiques n'enlèvent rien au véritable mérite du Mécène hindou contemporain, qui est d'avoir, sinon créé, du moins favorisé de tout son pouvoir le mouvement national, qui s'est manifesté avec tant de force au Bengale, comme dans plusieurs autres contrées de l'Inde, tendant à faire revivre et connaître l'ancienne musique indigène, conjointement avec notre science musicale contemporaine, et à en vulgariser l'étude théorique et pratique dans les moindres écoles du pays.

Malgré tous ces essais de vulgarisation, qui donnèrent naissance à toute une littérature musicale indigène, écrite en différents dialectes, « il est encore absolument impossible aujourd'hui — comme le remarque le capitaine Day<sup>6</sup> — d'acquiescer une notion exacte des principes de la musique hindoue [actuelle], sans le concours des savants indigènes, sans la connaissance pratique des instruments du pays et de leur véritable capacité, sans consulter enfin les meilleurs praticiens, conditions — ajoute-t-il judicieusement — que bien peu de personnes ont l'occasion ou le loisir de réaliser ».

## CHAPITRE II

### SOURCES. — DOCUMENTS. — PARTIE BIBLIOGRAPHIQUE

C'est seulement par l'étude des documents du passé, qui retracent sa manière ou son histoire et

exposent ses principes didactiques, ou bien par l'analyse des œuvres qu'il a produites, que nous pouvons essayer d'acquiescer la connaissance de l'art musical hindou.

Les sources auxquelles nous avons à puiser s'offrent nombreuses à notre investigation et à nos patientes recherches. De même que nous distinguons trois périodes dans l'histoire de la théorie hindoue, une période *védique*, une période *classique* et une période *moderne*, nous classerons les documents actuellement accessibles sous trois divisions, chacune correspondant à une période distincte.

#### I. — Période védique.

Il ne saurait être question de développer ici une Bibliographie complète de la riche littérature védique, pour laquelle nous renvoyons aux Histoires de la littérature<sup>7</sup>.

L'étude du texte des hymnes védiques, *mantras* et *brāhmanas*, peut seule nous donner une idée de la civilisation aryenne à cette époque. Il faut y joindre les renseignements que fournissent les traités d'exégèse et les précis didactiques (*sūtras*, *vedāṅgas*, etc.), auxquels chacun des Védas a donné naissance.

Parmi les diverses éditions ou traductions de textes publiées, nous citerons :

1° *RIG VĒDA*.  
*The Rig-Veda-Saṁhita*, ed. by Max Müller, 6 vol. in-4°, 1840-1874.

*Die Hymnen des Rigveda*, herausgegeben von Theodor Aufrecht, 2e éd., Bonn, 1877, 2 vol. in-8°.

*Traductions : Française*, par A. Langlois, 1848-1851, réimprimée en 1872; — *Anglaises*, par H.-H. Wilson et Cowel, 1850-1868 et 1868, et par Max Müller, etc.; — *Allemandes*, par A. Ludwig, Prag, 1878-1879, et par H. Grassmann, Leipzig, 1876-77, etc.

*The Itāg-Brāhmaṇam of the Rigveda*, ed. and translated by M. Haug, Bombay, 1863, 2 vol. in-8°.

2° *ATHARVA-VĒDA*.  
*Atharva-Veda-Saṁhita*, herausgegeben von R. Roth und W. D. Whitney, 1855-56.

3° *SĀMA-VĒDA*.  
*Die Hymnen des Sama-Veda*, herausgegeben, überetzt und mit Glossar versehen von Th. Bentley, 1848.

*Sāma Veda Saṁhitā, with commentary of Śāpata Achārya*, ed. by Satyavrat Sāmāgrāmi, Calcutta (*Bibliotheca Indica*).

*The Arshegabrāhmaṇa (being the fourth Brāhmaṇa) of the Sama Veda. The Sanskrit Text*, ed. with... an Introduction, by A. C. Burnell, Mangalore, 1876.

*The Saṁhitapāṇishadbrāhmaṇa*, *ibid.*, 1877.

Indépendamment des 8 brāhmanas cités par les écrivains hindous, — et qui ne sont pas les seuls con-

4. L'envoi fait à la France, et déposé au Conservatoire de Musique de Paris, ne comprend guère que des timbales, tambours, tambourins, castagnettes et cymbales. — Voir chap. VI, p. 340.

5. Comp. les observations, dont la rigueur n'a rien d'exagéré, des éditeurs de *Samgita-raṁdhara*, Calcutta, 1878, *Preface*, p. i, iii, — et de M. R. Simon, *Quellen zur indischen Musik*, p. 133-133.

6. *Quor. cité*, p. 7.

7. WEBER (ALBRECHT). — *The History of Indian Literature*, translated from the second German Edition by John Mann and Theodor Zischner, with the sanction of the Author. London, Trübner and Co, 1882, in-8°.

MAX MÜLLER. — *Ancient Sanskrit Literature*.

ROTH (M.-R.). — *Zur Literatur und Geschichte des Veda*, 1848.

SCHRAEDER (L.-V.). — *Indische Literatur und Cultur*, Leipzig, 1867.

HENRY (V.). — *Les Littératures de l'Inde*. — Sanscrit. — *Pail.* — *Précis*. Paris, Hachette, 1904, in-16.

8. « Cette édition (dit M. A. Barth, *Religions de l'Inde*, p. 4, note) comprend toutes les collections liturgiques du *Sāma Veda*, ainsi que les *Gānas*, c'est-à-dire les textes sous leur forme de cantilènes ». Malheureusement elle est depuis longtemps épuisée, et nous n'avons pu réussir à nous la procurer. — Nous n'avons pu utiliser pour notre travail qu'une édition indigène, *Sāma-vādhāna-brāhmaṇa* *Sāma-sūtra*. 1 vol. (sans date).

On relève encore, dans les Catalogues, un *Sāma-Veda-Samgita*, par P. Gurā Datta, Lahore, Virajana Press, 1889, 132 p. in-8°.

1. Tirés de la publication du rāja lui-même, intitulée *Public Opinion and official Communications about the Bengal Music School and its President*, Calcutta, 1876-1877.

2. F.-A. Gevaert, dans *Public Opinion*, p. 64.

3. Ses envois lui ont valu, en retour, une ample moisson de titres et de décorations, qu'il étale, un peu prétentieusement peut-être, à la première page de ses moindres publications.

nus, car Burnell (*The Samhitopaniṣad-Br.*, p. iii) en ajoute 4 autres à cette liste, — on a relevé jusqu'à ce jour une vingtaine de traités divers consacrés à l'étude du texte des *sāmans*, à la phonétique, à la prosodie, aux mètres, au livret, au chant, à la notation, aux prêtres chanteurs, etc. (*sūtras*, *prācīd-āyās*, *śikṣhā*, *parīcīkṣhās*, etc.). Sans compter les manuels appartenant à d'autres Védas et qui traitent de la nature des sons, des accents musicaux ou notes, tels que :

*Rig-Veda-Prātīkṣhā*, éd. et trad. par Ad. Régnier, *Journal Asiatique*, 1857-58, etc.

*Pāṇinīya-śikṣhā*, publiée avec une traduction par A. Weber, dans les *Indische Studien*, t. IV, p. 345-371, 1856.

*Taittirīya-Prātīkṣhā*, édition Whitney (*Journal Amer. Or. Soc.*, t. IX), New Haven, 1871, et Rājendra Lalā Mitra (*Bibliotheca Indica*, 1873).

*Vijānaṇṇī-Prātīkṣhā*, dans les *Indische Studien* de A. Weber, t. IV, 1856.

La plupart des manuels didactiques relatifs au *Sāma-Veda*, qui intéressent plus particulièrement l'historien de la musique hindoue, ont été énumérés et étudiés dans la savante *Introduction* écrite par Burnell en tête de son édition de l'*Arsheya-Br.*, ou dans l'ouvrage de Haug (M.), *Ueber das Wesen... des Wedischen Accents*.

#### 4° YAJUŖ-VEDA.

*The White Yajur-Veda*, ed. by A. Weber, 3 vol. in-4°, 1849-1850.

*Die Taittirīya-Samhitā*, herausgegeben von A. Weber, 1871-1872. *The Samhitā of the Black Yajur-Veda...* Calcutta (*Bibliotheca Indica*). *The Taittirīya-Brahmana of the Black Yajur-Veda*, ed. by Rājendralāla Mitra, Calcutta, 1859-1870, 3 vol. in-8° (*Bibliotheca Indica*).

*The Taittirīya-Araṇyaka of the Black Yajur-Veda*, id., *ibid.*, 1873.

On pourra encore consulter, sur cette même période, les ouvrages suivants :

BARTH (A.). — *Les Religions de l'Inde* (Extrait de l'*Encyclopédie des sciences religieuses*). Paris, Fischbacher, 1879; et *Revue Critique* (21 juillet 1877, etc.).

GRASSMANN (H.). — *Wörterbuch zum Rig-Veda*, 1873.

HAUG (M.). — *Ueber das Wesen und den Werth des Wedischen Accents*. München, 1873.

MOIN (J.). — *Original Sanskrit Texts*. 5 vol. in-8°, London, Trübner, 1868-73.

OLDENBERG (H.). — *La Religion du Veda*, trad. V. Henry, 1903.

WEDEL (A.). — *Judische Studien*.

ZIMMER (H.). — *Altindisches Leben, Die Cultar der Vedischen Arier, nach den Samhitā dargestellt*. Berlin, 1879.

## II. — Période classique.

Chez la plupart des peuples de l'antiquité, l'invention des sciences et des arts était attribuée à la divinité, ou à des mortels inspirés par elle; il en fut particulièrement ainsi dans l'Inde.

1. On donne encore à cet *upaveda* le titre de *vingtième veda* (*N.-p.*, I, 1), appellation appliquée également au *Mahābhārata* et aux *Purāṇas* (A. Barth, *Religions de l'Inde*, p. 94).

2. Cités dans le *Nāṭya-śāstra* et dans les ouvrages postérieurs. Comp. plus loin, p. 270, n. 6, et ch. III, p. 281.

3. Voir *N.-p.*, I, 12, 16, et *Saṃg.-raṇ.*, I, 1, 25.

Bharata déclare, à plusieurs reprises, qu'il expose la théorie du *gāndharva*, telle que l'enseigne lui-même Nārada (XXXIII, 6n). Allours, il se réfère à l'autorité du même Nārada, ainsi que de Svāti, de Tumburu, etc. (XXXVII, 2 et suiv. Comp. XXXVI, 70). Enfin, dans le dernier chapitre (XXXVI, 69), il laisse à l'un de ses confidés, Kohala, le soin de continuer et compléter son ouvrage.

La plupart de ces ascètes ou *gandharvas* sont effectivement donnés comme auteurs de traités sur le théâtre ou la musique, et, comme tels, les commentateurs leur attribuent, conséquemment à Bharata, quelques citations (V. plus loin, p. 270).

Nārada, chef des *gandharvas* (avec Citraratha et Viśvāvasu), est un personnage védique (comme Tumburu. V. ch. III, p. 281). Il passe pour avoir été l'auteur non seulement d'un *gāndharva-veda* (Weber, *Hist. of Ind. Lit.*, 1882, p. 272 et note 319), mais d'une *śikṣhā* (M. Haug,

D'après la légende, la musique fut tout d'abord un art essentiellement divin, pratiqué dans le paradis d'Indra par les génies *Gandharvas* et les nymphes *Apsaras*, que Brahmā tira des Védas et révéla à l'espèce humaine par l'intermédiaire de *munis* ou d'ascètes. On en fait également honneur à Sarasvatī, déesse de l'éloquence et des arts.

Comme les trois autres, le *Sāma-Veda*, « le livre des chants », est ainsi une sorte d'annexe, un *upaveda*, rédigé à l'usage de toutes les castes, et qui, du nom des musiciens célestes, fut appelé *gāndharva-veda*.

Si l'on en croit la *Madhu-sūdana-sarasvatī* (*Indische Studien*, vol. I), c'était un véritable traité (*gāstra*), consacré au chant, à la musique et à la danse, œuvre du *munī* Bharata, et son objet est, entre autres choses, la poursuite de la faveur des dieux et de l'état extatique appelé *nirvikalpa*. D'après d'autres textes, ce pseudo-Bharata — personnage mythique tout comme les autres musiciens-ascètes ou les *gandharvas* des premiers âges, les Nārada, Tumburu, Huhu, Viśvāvasu, Vāyu, Svāti<sup>2</sup>, etc. — auquel la légende attribue la composition des pièces et la direction des représentations du paradis des dieux, exécutées sous ses ordres par les *gandharvas* et les *apsaras*, aurait rédigé, sous l'inspiration de Brahmā et pour prendre la place de ce *gāndharva-veda* devenu inintelligible, un *Traité* sur les arts du théâtre. Il aurait ainsi refondu dans un système particulier l'ancienne science des *gandharvas* (*gāndharva-vidyā*) et, selon une expression hindoue, l'aurait apportée du séjour des dieux sur la terre<sup>3</sup>.

La vérité semble être que par le terme *upaveda* on désignait un ensemble d'ouvrages profanes, se rattachant à l'un ou l'autre des Védas par leur objet, et que ce *gāndharva-veda* n'est qu'une dénomination générale, sous laquelle se rangeaient les *Traités* de musique et d'arts scéniques<sup>4</sup>.

**Le Nāṭya-śāstra.** — Parmi ces ouvrages, le plus anciennement connu est le *Bhāratīya-nāṭya-śāstra*, sorte de *compendium* ou d'*encyclopédie* scénique en vers et en prose, traitant de tous les arts qui gravitent autour du théâtre. Comme la plupart des anciens *śāstras*, il a dû passer par une série de révisions ou, pour ainsi dire, d'éditions successives, corrigées et augmentées, antérieures aux commentements de l'ère chrétienne, époque à laquelle il existait très certainement sous sa forme actuelle. « La théorie de la danse, du chant, de la musique, de la gesticulation, et surtout de la mimique coordonnée avec l'analyse minutieuse des sentiments destinés à être exprimés par tous les signes naturels

*Ueber das Wesen... der ved. Accents*, p. 53 et suiv.; Kiehlhorn, *Ind. Studien*, XIV, 180), d'un *parīcīkṣhā* (Weber, *ouvr. cité*, p. 153), d'une *samhitā* astronomique (p. 264), d'un ouvrage de loi (*smṛiti*, p. 273, 286), etc.; on lui attribue enfin l'invention de la *viṇḍ* ou *luth hindou* (Dowson, *Class. Dict. of Hindu Mythol.*, 1888, p. 218, 219).

En compagnie du *munī* Svāti, le chef des musiciens du paradis d'Indra, il prête à Bharata le concours de sa science musicale, pour les représentations célestes (N.-p., XXXVI, 70). C'est en se référant à Svāti, à Nārada (et d'après une variante à Tumburu), que Bharata (XXXIII, 2 et suiv.) donne la théorie de l'*avanaddha* (classé des instruments de musique à percussion, tambours, etc., dont Svāti est l'inventeur, XXXIII, 4 et suiv.).

Quant à Kohala, il est, selon le *Medini-kopa* (et le *Kuttanmatā* du Dāmodaragupta), l'auteur d'un traité sur le théâtre (*nāṭya-śāstra-pravāka*). Rucipati, dans son commentaire de l'*Anurgha-rādhagāya* (p. 7), lui attribue une définition de la *vidyā*, ou stance de Bénédiction, appartenant au prélude du drame. Dans la pièce de théâtre *Bāla-māyana*, Kohala dirige une troupe céleste qui vient dans le palais de Ravana jouer un drame, le *Svayamvara* de *Śitā*, composé par Bharata (V. S. Lōvi, *Théâtre indien*, p. 274).

4. Voir chap. IV, p. 235.

(sans oublier les jeux de physionomie, les inflexions de la voix, etc.) qui les caractérisent, y tient une place capitale, et s'y trouve traitée d'une façon qui témoigne d'une longue culture au sein d'une civilisation favorable à l'expansion des arts les plus délicats<sup>1</sup>.

Les chapitres qui traitent plus spécialement de la théorie musicale (chant, métrique, instrumentation) — en dehors des ch. IV et V consacrés aux préliminaires religieux de la représentation accompagnés de musique, de danse et de chant — sont les suivants :

Ch. XXVIII. — *Jāti-lakṣaṇa* = règle des *jāti*, ou types de cantilènes sacrées<sup>2</sup> ; il expose les éléments de la théorie musicale : octaves, intervalles, notes, gammes, canlillmes, etc.

Ch. XXIX. — *Tāla-lakṣaṇa-vādhana*, a théorie des instruments à cordes<sup>3</sup>, comprenant le *luth vīṇā*, à 7 cordes, et le *luth vipaṇā*, à 9 cordes. Il traite, en outre, des 33 ornements musicaux (*alaukāras*) ; des 4 manières de disposer les paroles du chant, etc. (*gītā*) ; des divers éléments de la composition et du jeu instrumental (*dātā*) ; des modes successifs de l'exécution instrumentale, avec ou sans égard au chant (*jātina*, *auṣṭāṇa*, *oṣṭā*) ; des 10 espèces de chants (*bhāgitina*), intervenant dans le préambule (*pāra-vāraṅga*) des pièces de théâtre, avec exemples, etc.

Ch. XXX. — *Suśīra-lakṣaṇa-vādhana*, a théorie des instruments à vent<sup>4</sup>. Ce chapitre, très court, se borne à quelques particularités du jeu des flûtes, etc.

Ch. XXXI. — *Tāla-vaṇaṇa*, a théorie du rythme et de la mesure<sup>5</sup>, à l'époque classique, selon les 4 manières (*mārgas*). Il expose les diverses espèces de rythmes, quaternaires, ternaires, etc., à façon de battre la mesure pour chacun d'eux, les éléments modificatifs de la mesure (*layas*, *yatis*, *pāṇis*), le rythme appliqué aux diverses sortes de chants, etc.

Ch. XXXII. — *Dhṛuva-vādhana*, a règle des chants *dhruvas* ; complément de la théorie du chant, exposée avec les détails que comporte l'exécution de chacune des formes de la mélodie, et l'indication des divers genres de mètres appropriés, etc.

Ch. XXXIII. — *Vādyā-dhāya* ou *bhāva-vādyā*, a exécution instrumentale, sorte de traité complet du jeu des timbales et tambours, etc.

Cette œuvre maîtresse, d'une importance si grande pour l'étude de la musique classique, citée ou reproduite à tout propos par la littérature postérieure, a été longtemps considérée comme à jamais perdue pour la science. En 1827, le grand indianiste anglais, le révélateur, après sir William Jones, du système dramatique des Hindous, Horace Hayman Wilson, pouvait en déplorer la disparition en ces termes : « Ses sours, ou aphorismes, sont constamment cités par les commentateurs des différentes pièces : ils sont les principes sur lesquels sont basées les doctrines des auteurs plus modernes. Mais, autant qu'il est possible de s'en assurer, l'ouvrage de Bharata n'existe plus dans son entier<sup>6</sup>... » Heureusement, vers 1862, « un singulier hasard » fit tomber entre les mains de M. Fitz-Edward Hall un exemplaire du *Nāṭya-śāstra*, concurrentement avec lequel nous avons pu utiliser d'autres copies anciennes, pour une édition critique encore inachevée<sup>7</sup>.

1. P. Regnaud, *Préface* (p. VIII) à notre *Édition critique du Traité de Bharata sur le Théâtre* (t. I, 1898), à laquelle nous renvoyons (introduction, p. i-xviii) pour plus de détails.

2. Voir aussi notre *Contribution à l'étude de la musique hindoue* (1898), renfermant le texte et un essai d'interprétation du XXVIII<sup>e</sup> chapitre de Bharata.

3. L'ouvrage entier a été récemment publié dans l'Inde, sous le titre : *The Nāṭyaśāstra of Bharata Muni*, ed. by Pandit G. V. Chaudhary, and Kācīnāṭh Paudurang Parab, Bombay, Nirvāṇa-Sāgara Press, 1894.

4. *Select Specimens of the Theatre of the Hindus*, Calcutta, 1827, 3 vol. in-8<sup>o</sup> ; trad. A. Langlois, 1898, 1, i, p. xvj.

5. Voir notre *Introduction* citée plus haut (p. 1a et suiv.).

6. Malgré nos démarches instantes, nous n'avons pu obtenir le prêt des 3 copies, ni de l'exemplaire avec commentaire (*Bharata-śāstra-tīkā*) que nous avions relevés dans l'*Alphabetical Index of Manuscripts in the Government Oriental Mus. Library*, Madras, 1893.

7. Depuis, le regretté Cecil Bendall et notre avant ami M. S. Lévi nous avaient signalé l'existence de deux autres manuscrits, l'un (qui paraît être une copie de l'Ouest, des xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> s.), appartenant à une bi-

Les commentateurs de Bharata. — Divers ouvrages ou catalogues révèlent l'existence de plusieurs commentateurs du *Nāṭya-śāstra*, qui seraient sans doute très utiles pour l'élucidation de ce texte trop souvent corrompu et d'une obscurité parfois désespérante. Ce sont ceux de :

Mātrigupta, contemporain de Kālidāsa (vii<sup>e</sup> s., ap. J.-C.), auteur d'un traité d'art dramatique en vers, où il commentait les préceptes de Bharata ; il n'en reste que des fragments épars (dans l'*Aṭṭhaṅkavāṇī*, commentaire sur *Chakravāṇī*, le *Nāṭyapradīpa*, etc.). Çankuka, (commencement du ix<sup>e</sup> s.), et Bhāṭa-Nāyaka (fin du ix<sup>e</sup> s.), cités par le *Nāṭya-pradīpa*.

Abhinava-guṇa, chef de l'école littéraire moderne, qui écrit à la fin du x<sup>e</sup> s., un nouveau commentaire sur Bharata, l'*Abhinava-Bhāratī* (*Aṭṭhaṅkavāṇī* 64), ou la *Bharata-tīkā* (*Sakṣi-darśana*, trad. p. 178, note ; *Aṭṭhaṅk*, 8 ; *Amara-śāstra*, ed. Kūṇya-Mahā, p. 6).

Ces quatre auteurs sont cités par le *Samgita-ratnākara*, les trois derniers comme commentateurs de Bharata, en même temps que Lollata, Udbhata et Çrīmatkṛīḍhara.

Raghunātha est également donné comme l'auteur d'un *Bharata-śāstra*.

De même Arjuna aurait composé un *Arjuna-Bharata*...

Les prédécesseurs de Çāṅgadeva. — Plus de mille ans s'écoulaient entre l'époque du *Nāṭya-śāstra* et celle du second des traités sur la musique actuellement publiés, le *Samgita-ratnākara* de Çāṅgadeva. Et cependant nombreux furent les prédécesseurs de ce dernier. Mais, des 25 ou 30 auteurs qu'il cite<sup>8</sup>, à côté de Bharata et des *munis* ou *gandharvas* mythiques<sup>9</sup>, et qui ont nom Kaçyapa, Matanga, Yāstika, Çāṇḍīla, Kohala, Viçākṣa, Dantila, Kambala, Aṇṇatara, Anjaneya, Mātrigupta, Rāvana, Nandikeçvara, Bindurāja, Kṣhetrarāja, Rāhala, Hudrata, Bhūpāla, Bhojābhavallabha, Paramarda, Somega, Jagadekamahipati, Lollata, Udbhata, Çankuka, Bhāṭa, Abhinavagupta, Çrīmatkṛīḍhara, etc., nous ne savons rien ou presque rien. Aur renseignements donnés ci-dessus, concernant les successeurs et les commentateurs de Bharata, nous pouvons ajouter que Nandikeçvara est indiqué comme l'auteur d'un *Tāla-lakṣaṇa* représenté dans la Bibliothèque du palais de Tanjore (p. 60, n° 14) ; que Çāṅgadeva (I, 7, 22), à propos de la théorie des *jāti-sādhāranas*, cite comme ses autorités Kambala et Aṇṇatara, de même qu'il se réfère à Matanga (II, 1, 44 ; II, 2, 27), à Yāstika (II, 1, 43), ainsi qu'à Kaçyapa (II, 2, 64), dans son exposé des *rāgas*... Quant à Çatura Kallinātha, au cours de son commentaire sur le *Samgita-ratnākara*, il s'appuie fréquemment sur les dires non seulement de Bharata, mais de Matanga<sup>10</sup>, Viçāvāna, Tumbara, Kohala, Yajñavalkya, Nandikeçvara, Dantila, Kaçyapa, Haradattamīra, etc. Nous devons donc reconnaître que ces auteurs ont eu une existence réelle ; nous savons que leurs ouvrages étaient encore connus et appréciés au xiii<sup>e</sup> siècle : c'est tout ce que nous pouvons en dire<sup>11</sup>.

8. Bibliothèque particulière à Aurangabad, l'autre déposé à Katmandu. Mais, malgré leurs bons offices, nous n'avons pu encore recevoir les copies commandées par leur intermédiaire.

9. Bannell (A. C.), *A classified Index to the sk. mas. in the Palace at Tanjore* (1899), p. 60, n° 12 ; — Oppert (G.), *Liste of sk. mas. in South-India*, vol. II, p. 262, n° 4090.

10. *Samgita-ratnākara*, I, i, 18-19.

11. Notamment Vāyu, Viçāvāna, Arjuna, Nārada, Tumbura ou Tumbara, Viçā, dont les noms sont mêlés à ceux dont nous donnons la liste. Seul ce que nous disons, plus haut, au sujet de ces musiciens antiques, p. 269 et note 3.

12. Cité également par Sonā (I, p. 26 ; IV, p. 1, etc.), en compagnie de Hanuman (I, 37, p. 26, p. 32, etc.).

13. Dans sa publication intitulée *Samgita-dāra-saṅgraha* ou *Theory of saṅskṛt Music*, compiled from the ancient Authorities, S. M. Tagore donne des extraits tirés des œuvres de plusieurs de ces auteurs (Anjaneya, Kohala, ainsi que de la *Nārada-saṅgīta*, du *Rāga-māna*, du *Samgita-ratnākara*, du *Samgita-dāra*, de la *Çāṇḍīnī* ; de Haribhāṭa, Kātyāyana, Hanuman, etc.), mais sans ordre et sans références suffisantes.

**Le Samgita-ratnākara.** — Ārṇagadeva (Ārṇi-ṇāṇka), fils de Sothala et petit-fils de Bhāṣkara, descendait d'une noble famille originaire du Cachemire. Son grand-père, décidé à aller chercher fortune du côté du Midi, émigra dans la province du Dēkhan. C'est là, à Devagiri-nagara, à la cour du roi Singhana, que notre auteur écrivit son ouvrage<sup>1</sup>. Or, ce prince a occupé le trône entre 1210 et 1247 ap. J.-C.<sup>2</sup>. C'est donc entre ces deux dates que se place la composition de l'œuvre de Ārṇagadeva.

Le *Samgita-ratnākara*, « Océan, ou Mine de diamants, de la Musique », renferme 7 livres (*adhyāyas*).

Le I<sup>er</sup>, *śaraṅ-gaṇa*, divisé en 8 chapitres (*prakaraṇas*), traite des notes, des intervalles, des gammes, des séries ascendantes ou descendantes des notes (*mārchandas*), des dispositions — types des notes (*varṇas*), des ornements de la mélodie (*alamkāras*), des cantilènes (*jatis*), des gilles, etc.

Le II<sup>e</sup>, *rāga-vivēka*, des divers types de mélodies (*rāgas*).

Le III<sup>e</sup>, *prakṛtiśāstra*, est consacré, comme son nom l'indique, à des sujets variés, qualités et défauts des chanteurs, du son, parties composant la mélodie, etc.

Le IV<sup>e</sup>, *prabandha*, traite du chant et de ses éléments constitutifs, des phrases musicales, des mètres, de la mesure, etc.

Le V<sup>e</sup>, *tāla*, est consacré au rythme et à la mesure, c'est-à-dire traite des moindres questions que le ch. XXXI du *Nāṭya-śāstra*, etc.

Le VI<sup>e</sup>, *vēdaśāstra*, donne la définition et la description des instruments de musique divisés en 4 classes : instruments à cordes, à vent, à percussion et à membranes, à percussion et en métal.

Le VII<sup>e</sup>, *śrīṅga ou vartana*, expose les règles de la gestualité, de la mimique, de l'action dramatique et de la danse, de l'expression des sentiments, etc.

Le *Samgita-ratnākara* a été admirablement édité par l'Anandāgrāma Press, en 1897, sous le titre :

*The Samgita-Ratnākara, by Ārṇiṇāṇka Ārṇagadeva, with its Commentary by Chaturā Kallinātha*, edited by Pandit Mangesh Ramkrishna Telang (of Bombay). Poona, Anandāgrāma Press, 1897, 2 vol., 1,000 pages.

Le 1<sup>er</sup> livre, avec le commentaire de Simha-bhōpāla, avait déjà paru à Calcutta en 1879 (The New Arya Press), par les soins de Kālvāra Vedantavāgīṣa et de Śrīrādā Prasāda Ghoshā.

**Ses commentateurs.** — Cet ouvrage, le plus complet et le plus important des traités spéciaux sur la musique que nous possédions, a tenté la sagacité d'une foule de commentateurs indigènes, dont le principal et le meilleur fut, sans doute, Kallinātha.

Catura Kallinātha, fils de Lakshmanāśya, ou Lakshmidhara, vécut à la cour de Pratāpa Immadi Deva-rāya (fils de Praudha Deva-rāya II, 1419-1444, et petit-fils de Vijaya)<sup>3</sup>, qui occupait le trône de Vijayanagara dès l'année 1444. Il écrivit donc son commentaire entre cette date 1444 et 1450, date extrême de la vie de Dāmodara, qui le cite<sup>4</sup> (*Samg.-darp.*, II, 7, 87).

Quant aux autres commentateurs, on connaît les noms de Simha-bhōpāla, donné comme auteur d'un

*Samgita-sudhākara*, de Kumbha-karna-narendra, auteur d'une *Samgita-mīmāṃsā*, de Gangārāma, auteur d'un *Samgita-setu* (en hindi), et de Hama-bhōpāla<sup>5</sup>.

Le *Samgita-darpana*<sup>6</sup>, « Le Samgita-darpana », peut être considéré comme un résumé en 7 livres du précédent, qu'il suit en général pas à pas, simplifié, écourté ou refond, et même copie textuellement en maints endroits. L'auteur, Catura Dāmodara, fils de Lakshmidhara-bhāṭṭa, vivait dans la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Il aurait écrit son ouvrage à la fois en sanscrit et en hindi, en faisant suivre ce dernier texte d'une paraphrase en prose. Il se donne lui-même les surnoms de Haribhāṭṭa et de Harivallabha (sectateur, favori de Vishnu)<sup>7</sup>.

Le sujet, la disposition, les titres des livres (sauf une intervention des livres V et VI) sont les mêmes que dans l'œuvre de Ārṇagadeva. Dans les *adhyāyas* II et VII toutefois, il en prend un peu plus à son aise avec son modèle et son aîné de deux siècles ; il expose notamment une théorie un peu différente des types de mélodies appelés *rāgas*.

Outre Bharata, Mātanga, Anjaneya, cités, comme nous l'avons vu, dans le *Samgita-ratnākara*, outre Ārṇagadeva, il donne, au cours de maintes citations, les noms de Kātyāyana, Vjñāneśvara, Someśvara, Haribhāṭṭa, Hanuman, et se réfère encore aux ouvrages suivants : *Cūdāmaṇi*, *Mamādarpana*, *Rāgārṇava*, *Samgita-ratnāvali* (attribuée à Soma-rāja-deva [Day, ouvr. cit., p. 167]), *Samgītārṇava*, *S.-vinoda*, *S.-środdhāra*, *Pratibhāṭṭaśāstra*, les *Purāṇas*,... etc.

L'ouvrage a le mérite d'être relativement clair, et, selon sir W. Jones, aurait eu les préférences des pandits, à l'époque, du moins, où écrivait le président de la Société Asiatique du Bengale<sup>8</sup>.

**Autres Samgitas.** — Nous devons nous borner à donner la liste de quelques-uns des autres *Samgitas* antérieurs à Soma. Ils sont encore à l'état de manuscrits :

*Samgita-udrāgana*, par Nārāyana-deva, fils de Padmānabha et élève de Puruṣhottama-mīśra. Postérieur au *S.-darpana*, qu'il loue fréquemment, il se compose de 6 sections ou *parichēdas*. Il cite, entre autres, Mammata comme auteur d'une *Samgita-ratna-mālā*.

*Rāga-mālā*, « Guirlande de *rāgas* », par Kāśhema-karna-pāṭhaka, fils de Maheśa, datée de 1570.

**Le Rāga-vibodha.** — Le *Rāga-vibodha*, « Doctrine des *rāgas* », a été composé en 1608 par Soma-nātha, fils de Mudgala, en vers *dryās*, avec un commentaire en prose de l'auteur lui-même. Si cet ouvrage n'est pas aussi ancien que croyait pouvoir l'affirmer sir W. Jones<sup>9</sup>, et qu'on l'a répété après lui, il se distingue des précédents par une allure classique, une facture remarquable, une clarté et une sobriété bien rares. A vrai dire, c'est plutôt une méthode de luth qu'un traité général. Il comprend 5 livres ou *vivekaśas* :

1. *Samg.-ratn.*, I, 1, 2-44. Comp. la *Préface* de l'éditeur Mangesh Ramkrishna Telang, p. [2-3]. — Voir encore Wilson, *Ind. anc.*, trad., p. xiv.

2. Ārṇagadeva est souvent désigné, par les auteurs qui le citent, sous le nom de Nīlāṅkara, et aussi de Harapriya (*Samg.-darp.*, VII, 89) et de Ārṇiṇāṇka (id., VI, 9, 123).

3. Voir Bhandarkar (R. G.), *Early History of the Deccan*,... Bombay, 1905, 2<sup>e</sup> éd. (cité par M. R. Telang, p. [2]).

4. D'après le commentaire de Kallinātha lui-même (*Samg.-ratn.*, I, 1-2, 3-14). Comp. la *Préface* de l'éd. de Poona, p. [4-9].

5. V. Simon (R.), *The Successor of Deva Rāya II of Vijayanagara*, dans le *Journal of the Royal Asiatic Society*, July, 1902, p. 651-663 ; — et, du même auteur, *Quellen zur indischen Musik (Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft)*, II, LV, 1902, p. 131.

6. *Samg.-ratn.*, Appendice 5, p. 999.

7. Le texte, dont une édition incomplète (Part I, comprenant les deux premiers livres) avait déjà paru, avec des notes, en 1881, à Calcutta, sous le nom de S. M. Tagore, vient d'être publié dans la *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (Band 56, 1902, p. 129-163 ;

265-268) par M. R. Simon, sous le titre *Quellen zur indischen Musik, Dāmodara*. Nous avions pu utiliser, antérieurement à cette publication, d'après les nos n<sup>os</sup> 281 et 282 de Burn. 51 de la Bibliothèque Nationale, le 1<sup>er</sup> livre, pour lequel notre numérotation des *ślokas* diffère par endroits de celle de l'édition allemande.

8. Le texte hindī offre, pour le titre de l'ouvrage, la variante *Samgita-tāra* (?) (Simon R., *Quellen*..., p. 121). Le traité que les Catalogues de nos (Bikaner, 1932) attribuent à Haribhāṭṭa, sous le titre de *Samgita-sudhādhara*, ne serait-il donc autre que le *Samgita-darpana* ? Cependant Dāmodara cite Haribhāṭṭa (VI, 10) et un *Samgita-sudhādhara* (VI, 12).

9. Le *Bibliothèque de l'Inde Office* (n<sup>o</sup> 1486 du *Catalogue of the MS. nos*, Part II, par J. Eggeling, London, 1899) possède un *Samgita-dāmodara*, par Ārṇiṇāṇka (xv<sup>e</sup> s.), probablement tiré ou imité du *Samgita-darpana*. — Voir encore Aufrecht (Th.), *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Bodleianae*, Oxford, 1884, n<sup>o</sup> 471 et suiv.

10. Ouvr. cité, p. 135.

11. Ouvr. cité, p. 137 (a very ancient composition). Comp. plus haut, ch. I, p. 266.

Le I<sup>er</sup> traite des *crutis* ou intervalles, des *avaras* ou notes, pures ou altérées, des gammes (*grāmas*), des *murchādas*, ou séries des notes en succession ascendante ou descendante, des échelles à 5, 6 ou 7 notes, etc.

Le II<sup>e</sup> est plus particulièrement un manuel de luth ou *vīna*, donnant la description détaillée de l'instrument, et des instructions relatives à son emploi.

Le III<sup>e</sup> traite de la structure des diverses échelles musicales (*maṭas*).

Le IV<sup>e</sup> expose une théorie personnelle de 75 *rāgas* ou types de mélodies, et indique leurs caractères distinctifs.

Le V<sup>e</sup> renferme la notation de 50 airs composés par Soma sur divers *rāgas* (vers 37-166), et débute par l'explication des 23 signes ou *sanketas* qu'il a imaginés pour traduire les mouvements, traits et fioritures particuliers au jeu du luth, pour lequel ces 50 compositions ont été écrites.

Une bonne édition des 4 premiers livres du *Nāga-vibodha* a paru en 1895 à Poona, par les soins de Purushottam Ganesh Ghārpure. M. Richard Simon, de l'Université de Munich, a publié, d'après deux manuscrits de Bombay et d'Oxford, une édition autographiée des 50 *rāgas* qui terminent l'ouvrage (*The musical Compositions of Somaditha, critically edited with a Table of notations*, Leipzig, Harrassowitz, 1904, IV-33 p.), après avoir donné dans les *Sitzungsberichte der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften* (1903, Heft III, p. 447-469) une étude détaillée sur le système de notation du V<sup>e</sup> livre, sous le titre *Die Notationen des Somaditha... mit 2 Tafeln*, München, G. Franz, 1904.

**Traités postérieurs au seizième siècle.** — Le *Samgita-pārijāta*, « l'arbre paradisiaque de la musique », par Aho Bala, qui, au dire des pandits actuels, aurait vécu « il y a plus de 250 ans », décrit la théorie musicale unifiée de son temps, assez différente de celle des précédents ouvrages. Selon le cap. Day<sup>1</sup>, « il contient la clef du système karnāṭika actuel, et beaucoup des *rāgas* dont il donne l'échelle sont identiques à ceux en usage aujourd'hui dans le sud de l'Inde ». Une édition de cet ouvrage a été imprimée, avec une préface en anglais, à Calcutta, en 1879 (*Samgita-Pārijāta, a rare ancient treatise on Hindu Music*, édit. by Kālīvara Vedāntabāgīca et Sārādā Prasāda Ghoshā, published by B. L. Mitra, Calcutta, 1879, in-8°).

Il en existe encore une datée de 1884 (*Sangit Parījat, a Treatise on ancient hindu Music, by Aho Bala*, edited and published by Pandit Jībananda Vidyāsagar... Calcutta, Saraswati Press, 1884). Enfin le cap. Day (p. 467) en indique une autre, qui aurait paru à Poona, vers 1887.

L'écrivain persan Mirza-Khān a écrit, sous le patronage d'Azīm Shāh, un ouvrage intitulé *Tohfaht-ul-Hind*, « Présent de l'Inde » qui, renferme un chapitre sur la musique tiré, avec le concours de pandits, de divers ouvrages sanscrits, notamment le *Rāga-ratna*, « Mer des passions<sup>2</sup> », le *Rāga-darpana*, « Miroir des *rāgas* », et le *Sahāḍa-vīnoda*, « Délices des assemblées ». Il décrit, avec une fidélité relative, 4 systèmes de musique : ceux d'Iyāra, de Bharata, d'Hanuman fils de Pavana, et de Kallinātha<sup>3</sup>.

De même les *Āin-i-Akbarī*, de l'historien et conseiller d'Akbar, Abul-fāz, l'un des esprits les plus ouverts et les plus féconds qu'ait produits l'Inde musulmane (xvi<sup>e</sup> siècle), contiennent un chapitre consa-

cré au *Sungeet* (*Samgita*), dans lequel est exposé le contenu des 7 livres qui traitent de la science musicale : 1<sup>o</sup> *soor* (*svara*); 2<sup>o</sup> *ragabāṭaka* (*rāga-viveka*); 3<sup>o</sup> *purkeeranka* (*praktīma*); 4<sup>o</sup> *pīr-ehda* (*prabandha*); 5<sup>o</sup> *taul* (*tala*); 6<sup>o</sup> *wadya* (*vādya*); 7<sup>o</sup> *tirtya* (? *nṛitya*). Cette division correspond exactement à celle du *Samgita-ratnākara*<sup>4</sup>.

Il existe une foule d'autres traités sanscrits, cités dans la littérature ou répertoriés dans les Catalogues; mais ceux dont on a retrouvé des copies n'ont pas encore été produits à la lumière. Nous ne les énumérerons donc pas; on pourra, s'il était besoin, en trouver la liste, par ordre alphabétique, à la fin de l'édition de Bombay du *Samgita-ratnākara* (p. 997-1000) et dans l'ouvrage du cap. Day (p. 165-168).

### III. — Période moderne.

Indépendamment des ouvrages généraux, qui trouveront leur place dans la Bibliographie générale, nous ne pouvons citer, dans cette section, que des ouvrages indigènes<sup>5</sup>:

#### Ouvrages en bengali :

GOŚVAMI (KARNETHA MOHANA). — *Ākātīkita svara līpi*, « Notation des sons musicaux », par M. Kāh. M. Gośvāmī, surintendant général de l'École de musique de Calcutta. Calcutta, 1867, in-4°, 50 p. — [Exposition du système d'écriture musicale introduit par l'auteur, et actuellement adopté dans le Bengale.]

GOŚVAMI (KARNETHA MOHANA). — *Kāṭha Kṛmudī*, « Lumière du gosier », méthode de chant, contenant toutes les règles nécessaires pour la culture de la voix, avec un grand nombre de morceaux de chant, etc. Calcutta, 1875, in-8°, 403 p.

GOŚVAMI (KARNETHA MOHANA). — *Saṅgeeta Sāra*, or a Treatise on Hindu music, in two parts, in-4°, 320 p.

BANERJĪ (KALLY PROBONNO). — *Ādi-bhāṣya-rāga Bīṣayata Prosta*, in-4°, 32 p. — [Dissertation dans laquelle sont intercalés les six anciens *rāgas* en notation hindoue, accompagnés de leur texte.]

BOHAR (SITA NATH). — *Sangit Sīkha*...

BANERJĪ (H.-D.). — *A comprehensive self-instructor for the Sitar, Esrar, violin, flute and harmonium*. Calcutta, 1868, — [Essai d'adaptation de la musique indigène à la notation européenne.]

#### En marhatti :

GHANPUR (A.). — *Svarasāstra*, An Essay or Tutor for the Sitar. Poona, 1880. — [Renferme un système de notation inventé par l'auteur.]

#### En guzerati :

APTAKHTIAR (N.-D.). — *The musical Instructor*. Bombay, 1870. — [Illustrations en couleur, avec un grand nombre de chants en guzerati.]

#### En hindi :

ADITYANATHI (SHASTRĪ). — *Saṅgeetādīpa*, by Shāstri Aditya-rāmji, Professor of Music, Jāmūgar, edited with notes by his sons Keshavaji and Lakshmīdās. Part I. Bombay, Nirṇaya-Sāgar Press, 1889.

### BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE<sup>6</sup>

La musique hindoue fut à peu près lettre morte pour l'Europe jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. A cette époque, sir William Jones, président de la Société Asiatique du Bengale, publia son savant *Essai sur les Modes musicaux des Hindous*, dans les *Asiatic Researches*, 1792, bientôt suivi, dans la même collection, des travaux de sir W. Ouseley, Fr. Fowke, etc. Moins

montale, voir le chapitre spécial sur les instruments de musique, p. 346, note 5.

6. Cette Bibliographie générale trouve son complément dans le même chapitre, p. 268-269, pour les ouvrages relatifs à la période védique; p. 272, pour ceux qui concernent plus spécialement la période moderne, et dans le chapitre VI, p. 340, pour les manuels de la musique instrumentale.

1. Ouvr. cité, p. 14 et 162.

2. Le *Rāga-ratna* est cité par le *Samgita-darpana* et par Soma (IV, p. 2).

3. Voir sir W. Jones, ouvr. cité, p. 138.

4. Voir à ce sujet le « *Sungeet* », par Francis Gladwin, from the *Āyēn Akbarī*, vol. III, réimprimé dans la publication de S. M. Tagore, *Hindu Music*..., p. 199-208.

5. Pour les ouvrages plus spécialement relatifs à la musique instru-

d'un demi-siècle après, le capitaine N. Augustus Willard, « Commanding in the Service of H. H. the Nubab of Banda », écrivit un intéressant *Traité sur la musique de l'Hindoustan*. On peut dire que, jusqu'aux publications du rāja S. M. Tagore (1872), ces très méritoires ouvrages formèrent la base de toutes les études ultérieures. On se borna à les reproduire, à les traduire ou à les commenter, à les retourner en tous sens, sans tenir assez compte des imperfections et des lacunes inévitables que présentaient ces toutes premières expositions d'un art à peine entrevu. Aussi on ne compte pas les erreurs qui se sont ainsi perpétuées facilement, de livres en livres, pendant près d'un siècle, et dont le résultat a été de dénaturer complètement la musique de l'Inde, ou, tout au moins, d'en donner une idée toujours imparfaite et souvent fautive. Ce n'est que depuis la publication de quelques-uns des textes sanscrits, depuis la distribution des ouvrages de S. M. Tagore, depuis les recherches du capitaine Day sur l'époque moderne, qu'on peut espérer voir l'étude de la musique hindoue sortir enfin des tâtonnements, des radites et des erreurs du début.

Parmi les travaux parus sur cette musique, ou pouvant faciliter son étude, nous citerons les suivants<sup>1</sup>, en adoptant pour cette liste, assurément incomplète, l'ordre alphabétique :

- ABUL-FAZL. — *Ain-i-Akbari*, trad. H. Blochmann [voir plus haut, p. 256].
- ABUL-FAZL. — *Sungest*, by Francis Gladwin (from the *Ayzen library*, vol. III).
- ABUL-FAZL. — *The Naqqarabkhannah and the Imperial Musicians*, translated from the original Persian by H. Blochmann (from the *Ain-i-Akbari*, vol. I (p. 19 to 30)). [Réimprimé ainsi que le précédent dans *Hindu Music from various authors*, compiled by S. M. Tagore, Calcutta, 1875, p. 199-208 et 209-216.]
- ARNDT (A. W.). — *Geschichte der Musik*, t. I, 8<sup>e</sup> éd., Leipzig, F.-E.-G. Leuckart, 1887 (t. II, ch. iv : *Die Musik der hindustanischen Völker* = *Indien*), p. 471-510.
- BANERJEE PANCHANATH. — *History of Hindu Music*. A Lecture delivered at the Hooghly Institute, Bowbazar, 1880.
- BERRY. — *Article Indien* (Encyclopédie d'Erson et Gruber, vol. XVII).
- BHASA. — *Twelve Hindu Aims*, with English Words adapted to them by Mr. Ojha, and harmonized for one, two, or three voices, with an accompaniment for the piano-forte or harp, by Mr. Diggs. London, printed by R. L. Birchall (sans date).
- BHASA. — *A Second Set of Hindu Aims*... *ibid.*
- BIRD (William Hamilton). — *The Oriental Miscellany*, being a Collection of the most favourite airs of Hindoostan, compiled by W. H. Bird. Calcutta, 1789.
- BORNHARDT (Dr. P. von). — *Das Alte Indien*, Königsberg, Bornträger, 1820, 2 vol.
- BOSSAGNET (R. H. M.). — *On the Hindu Division of the Octave* (Proceedings of the Royal Society, March 1877-20 December 1877), London.
- BOUGAULT-DUGOUDRAY (L.-A.). — *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Mission musicale en Grèce et en Orient, janvier-mai 1875, Paris, Hachette, 1877, 1 vol. grand in-8.
- BOUGAULT-DUGOUDRAY (L.-A.). — *Trente Melodies populaires de Grèce et d'Orient*, Paris, 1876.
- BROWN (M.-E. et W.-A.). — *Musical Instruments and their Notes*. New-York, 1889.
- BURBELL (A.-G.). — *The Aranyabrahmana* (being the fourth Brahmana) of the *Sama-Veda*. The Sanskrit Text, edited... with an Introduction and Index of Words. Mangalore, 1876, li-109 p.
- CAMPBELL (A.). — *Notes on the Musical Instruments of the Nepalese* (Journal of the Asiatic Society of Bengal, vol. VI, p. 288, Calcutta, 1837). [Réimprimé dans *Hindu Music*... p. 293-300.]
- CAYRA (Parduit). — *Criminal-lukshya-sanghata* (en sanscrit). Bombay, Niranya-Sagara Press, 1910. [Essai de comparaison de la musique ancienne et moderne de l'Inde].
- DALMEG (F.-H. von). — *Ueber die Musik der Indier*. Eine Abhandlung des Sir W. Jones, aus dem Englischen übersezt und mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet... Nach einer Sammlung indischer und anderer Volksgesänge und 30 Kupfern. Erfurt, 1802, in-40.
- DAY (captain C. R.). — *The Music and Musical Instruments of*

*Southern India and the Deccan*... with an Introduction by A.-J. Hipkins. The plates drawn by William Gibb. London and New-York, 1891, XVI-173 p., XVII plates.

DEVAL (K. B.). — *Music East and West compared*. Poona, 1908. *Dramatic Amusements of Natives of India* (Asiatic Journal, new series, vol. XXII, p. 27), London, 1837.

DUTT (Toru). — *Ancient Ballads and Legends of Hindustan*. London, 1882.

KLIEB (Alexander-J.). — *On the Musical Scales of various nations*. (Paper read before the Society of Arts, March 25, 1885. Voir *Journal of Society of Arts*, n° 1688, vol. XXXIII). [Tragré à part avec corrections et additions].

EWART (Carl). — *And Introduction to the Study of National Music*. London, 1866.

EWART (Carl). — *Musical Instruments in the South Kensington Museum*. London, 1874.

FAZIL (F.-J.). — *Histoire de la Musique*, t. II, 1869, p. 185-332.

FOURNA (Francis). — *On the Vina of the Hindus* (Asiatic Researches, vol. I, p. 295). Calcutta, 1789. [Réimprimé dans *Hindu Music*... p. 191-198].

GARASAT (F.-Auguste). — *Histoire et Théorie de la musique dans l'antiquité*. Gand, C. Annot-Braeckmann, 1872, 2 vol. in-40.

GRONNET (Joanny). — *Contributions à l'étude de la musique hindoue* (extrait du t. VI de la bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon). Paris, Leroux, 1888.

GRONNET (Joanny). — *Idharthy-Natya-Catran*, *Traité de Bhartari sur la Théorie, les textes sanskrits*, édition critique... t. I. Paris, Leroux, 1898 (Annales de l'Université de Lyon, fasc. XL), in-xxii-280 p. [Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, 1903.]

HELMHOLTZ (H.). — *Théorie physiologique de la musique*, fondée sur l'étude des sensations auditives, trad. de l'allemand par G. Guérout. Paris, V. Masson, 1868.

HIPKINS (A.-J.) and GINS (W.). — *Musical Instruments*, historic, rare, and unique. Edinburgh, 1897.

HORN (Charles-Edward). — *Indian Melodies*, arranged for the voice and piano-forte. Londres, 1813, in-60.

JONES (Sir William). — *On the musical Modes of the Hindus* (Asiatic Researches, vol. III, p. 55, Calcutta, 1792). réimprimé (vol. I, p. 413) dans les *Works of Sir W. Jones*, 6 vol. et *Supplément* 3 vol. London, 1790-1801. [Reproduit dans *Hindu Music*... p. 123-180.]

LA FAGE. — *Histoire générale de la musique et de la danse*.

LAUGEL (Auguste). — *Le Voir, l'Orfèvre et la Musique* (Bibliothèque de Philosophie contemporaine). Paris, Germer-Bailly, 1867, in-18.

LAVIGNAC (Albert). — *La Musique et les Musiciens*, par A. Lavignac, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris. Nouvelle édition, Ch. Delagrave, 1895.

LÉVI (Sylvain). — *Le Théâtre indien*. Paris, Bouillon, 1890, in-8.

LOKE NATH GHOSH. — *The Music and Musical Notation of various Countries*, par M. L.-N. Ghosh, secrétaire honoraire de l'École de musique du Bengale. Calcutta, 1874, in-12, 55 p. (en anglais). [Renferme quelques détails intéressants sur la pratique actuelle de la musique dans l'Inde.]

LOKE NATH GHOSH. — *Music's Appeal to India*. Calcutta, 1873, in-12, 24 p. (« Discours allégorique : la déesse de la Musique (Sarasvati), après une absence de plusieurs siècles, retourne aux bords du Gange; après avoir raconté ses longues pérégrinations à travers l'Asie et l'Europe, elle annonce son dessein de se fixer à nouveau sur les rives qui l'ont vue naître. Elle ordonne aux Hindous de secouer leur apathie et de reconquérir par le travail et l'étude la gloire artistique de leurs ancêtres. » [F.-A. GUYARD, *Public Opinion*, p. 68.]

MABILLON (V.-C.). — *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*. Gand, 1890, 8 vol.

MATERN (Rev. L.). — *Native Life in Travancore*. London.

MEADOWS TAYLOR (cap.). — *Catalogue of Indian musical Instruments*, presented by colonel P.-T. French (Proceedings of the Royal Irish Academy, vol. IX, part I). [Réimprimé dans *Hindu Music*, p. 240-273.]

*Music* (The Illustrations of), or a series of popular English and Guzerati songs, by a parsee student. Part I, Bombay, 1864, 1 vol in-40.

NADMANN (Emil). — *The History of Music*, translated by F. Praeger, and edited by Sir F.-A. Gore Ouseley. London, 1898.

OSBURY (Sir W.). — *An Essay on the Music of Hindustan* (vol. I, p. 70, des *Oriental Collections*, illustrating the History, Antiquities, Literature, etc., of Asia... London, 1797-1800, 3 vol. in-40.) [Réimprimé dans *Hindu Music*... p. 161-172.]

PARSONS (John). — *The Hindustani Choral Book, or Swan Sangrah*, containing the tunes to those hymns in the Gita-sangrah, which are in native metres, compiled by John Parsons. Bénarès, E.-J. Lazarus, 1861, 1 vol. in-80.

PATERSON (J. D.). — *On the gramas or musical scales of the Hindus* (Asiatic Researches, vol. IX). [Réimprimé dans *Hindu Music*, p. 173-190.]

PERCEVAL (H. M.). — *Is Hindu Music scientific?* (Calcutta Review, October 1886, p. 277.)

1. Que nous n'avons pu avoir tous entre les mains.

- PINGALU (Bh. A.). — *Indian Music* (with 2 plates). 2<sup>e</sup> éd., Bombay, 1899, in-8°.
- PONDYMAN (M. V.). — *Andamanese Music*, with Notes on Oriental Music and Musical Instruments (*Journal of Royal Asiatic Society*, new series, vol. XX, Part II, London, April 1888).
- RAN DAA SEN. — *Atitibetha rahasya*. Calcutta, 1879, 1877, 1879, 2 vol. (en gurguti).
- ROWCHAM (J. H.). — *The History of music*. London, 1836.
- SARASWATHI (B.-T.). — *Hindu Music and the Gyan Samadhi*, published by the Geyans Samadhi, Poona of Madras. Poona, 1888. [Renseignements sur le récent mouvement de renaissance de la musique ancienne.]
- SMON (Richard). — *Quellen zur indischen Musik* (Zolschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Band LVI, p. 129-153 at 202-208). Leipzig, 1902.
- SMON (Richard). — *Die Notationen des Samadhi*, mit 2 Tafeln. (Separat-Abdruck aus den Sitzungsberichten der... Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften, 1903, Heft III). München, 1903.
- SMON (Richard). — *The Musical Compositions of Samadhi*, critically edited, with a table of notations. Leipzig, O. Harrassowitz, 1904, iv-83 p.
- SOLVINS (Salt of Calcutta). — *The Costume of Hindustan elucidated by sixty engravings*. London, 1840, in-fol. (Reproductions d'instruments.)
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Hindu Music*, reprinted from the « *Hindoo Patriot* », September 7, 1874. Calcutta, 1874, in-8°, 58 p.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Sangita-Sara-Samgraha*, Theory of Sanskrit Music, compiled from the ancient authorities. Calcutta, 1875 (on sanscrit).
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Hindu Music from various authors*, Part I, Calcutta, 1875, in-12, 308 p. — 2<sup>e</sup> éd., Calcutta, 1882, 2 Parts in 1 vol.
- PART I : N. A. WILLARD, *On the music of Hindoostan*. — W. JONES, *On the musical modes of the Hindus*. — W. GURLEY, *Anecdotes of Indian Music*. — J. D. PATTERSON, *On the Grimes or Musical scales of the Hindus*. — F. POWERS, *On the Vina or Indian lyre*. — F. GLADWIN, *Sangeet*. — *The Nagarakhand and the Imperial Musicians*, transl. by H. Blochmann. — W. C. STAFFORD, *Music of Hindustan*. — J. NATHAN, *Music of the Hindus*. — *On the music of Hindustan*. — P. T. FRENCH, *Catalogue of Indian music instruments*. — J. TOB, *Music*. — A. CAMERON, *On the musical instruments of the Nepalese*. — J. DART, *Music of Ceylon*. — CRAWFORD, *Music and dancing*.
- PART II : BIRWOOD, *Musical instruments, from the Industrial Arts of India*. — R. H. M. BOACROFT, *Hindu division of the Octave*. — S. M. TAGORE, *Hindu Music from the Hindu Patriot*. — C. ERENS, *Musical scales of different nations*. — A. G. BERNELL, *Samen Chants from Arakhyabrahma*. — J. L. RUCK, *Hindu theory of music*. — W. W. HERTZ, *Indian art of music*.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Six principal Ragas*, with a brief view of Hindu Music, 2<sup>e</sup> éd., Calcutta, 1877, in-4° (« L'Introduction de 48 pages, placée en tête du volume, est un résumé de la théorie hindoue, infiniment plus substantiel et plus lucide que tout ce qui a paru sur le même sujet jusqu'à ce jour »). (F.-A. GERVIER, *Public Opinion*..., p. 65.)
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Yantra Kosh*, or a Treasury of the musical Instruments of ancient and of modern India, and of various other countries. Calcutta, 1875, in-8° (en bengali), 296 p.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Short Notices of Hindu musical Instruments*. Calcutta, 1877, 43 p. (en anglais).
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *English Verses, set to Hindu Music*, in the honor of His Royal Highness the Prince of Wales (34 morceaux) (présédés d'un traité élémentaire de notation indigène). Calcutta, 1875, in-8°, 156 p.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Akshata, or the Indian Concert*, containing elementary rules for the Hindu musical Notation, with a description of signs frequently used in airs intended for the Akshata, in-4°, 47 p. (terminé par 17 morceaux de musique instrumentale en notation hindoue).
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Jallia Sangita Vishayaka Prasanga*, or a Discourse on national Music (en bengali), in-4°, 79 p. [avec la notation de six chants du pays].
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *Public Opinion and official communications about the Bengal Music School and its President*. Calcutta, Bose and Co., 1876 (1877).
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *A few Specimens of Indian Songs*. Calcutta, Bose and Co., 1879.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *The five principal musicians of the Hindus*, or a brief exposition of the essential elements of Hindu music, as set forth by the five celestian musicians of India, with 1 plate and music. Calcutta, 1881, in-4°.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *The musical Senses of the Hindus*. Calcutta, 1884.
- TAGORE (Sourindro Mohun). — *The twenty-two Struts of the Hindus*. Calcutta, 1880.
- THINKS (C.). — *A Collection of Hindoostanee Songs*, dedicated to

Mr. Bristow, by C. Think, organist of Saint-John's Church. Calcutta, in-fol.

WATERFIELD (W.). — *Indian Ballads and other Poems*. London, 1868.

WILLARD (captain N. Augustus). — *A Treatise on the Music of Hindostan*, comprising a detail of the ancient Theory and modern Practice. Calcutta, 1824, in-8° [réimprimé dans *Hindu Music*..., p. 1-132].

WILLIAMSON (T. G.). — *Twelve Original Hindoostanee Airs*, compiled and harmonized. London, 1768, in-fol.

WILSON (Anne C.). — *A short Account of the Hindu System of Music*. Lahore, Gulab Singh and Sons; London, Simpkin, Marshall, 1904.

WILSON (H. H.). — *Selected Specimens from the Theatre of the Hindus*, translated from the original sanskrit. London, 1838, 2 vol. in-8° (traduit en français par A. Langlois, 1839).

WILSON (L.). — *A Collection of twenty-four Hindoostanee and other Airs*, arranged for the piano-forte. London, Clementi.

### CHAPITRE III PÉRIODE VÉDIQUE

Les commencements de l'art musical dans l'Inde. — Ce serait exprimer une vérité banale que de dire que, dans l'Inde comme ailleurs, les commencements de l'art musical échappent à notre investigation.

Goût de l'Arya pour la musique, la danse et les spectacles. — Tout ce que nous pouvons affirmer de façon certaine, c'est que, aux temps où les premiers représentants de la race hindoue, venus du Nord-Ouest, se trouvaient groupés sur les rives de l'Indus et dans le Penjab actuel en une multitude de petits clans, gouvernés par des rajas qu'assistaient une noblesse guerrière et une caste sacerdotale héréditaires, le chant, la musique, la danse et les spectacles éclatants étaient déjà les plaisirs favoris de l'Arya. « Le culte, sans adopter ouvertement ces amusements, les avait détournés à son profit. » On psalmodiait les hymnes védiques, on chantait les cantilènes du Sama-Veda, « simple adaptation musicale des vers du Rig-Veda, et qui suppose une étude savante et même raffinée de la musique liturgique ». On marchait au combat au son des tambours, des trompettes et des conques; on connaissait déjà le jeu de quelques autres instruments, tels que les luths, les flûtes et les cymbales.

Date des premiers témoignages védiques. — En l'absence d'une chronologie sérieuse, — que l'Inde ne verra débiter qu'à l'apparition de son Bouddha, c'est-à-dire au VI<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, — nous en sommes réduits aux conjectures pour fixer l'époque précise à laquelle nous pouvons placer les premières manifestations de la civilisation védique, dont les recueils du Veda sont les plus antiques témoins. Mais la méthode inductive peut nous permettre de reporter, sans encourir le reproche d'exagération, jusqu'en l'an 2000 avant notre ère le plein épanouissement de la littérature des Hymnes<sup>1</sup>.

Classification de la littérature du Veda. — Ces textes liturgiques, ou mantras, se divisaient, d'après la nature de leur contenu : 1<sup>o</sup> en rîc, « vers d'invo-

1. S. Lévi, *op. cit.*, p. 333.

2. *Id.*, p. 307.

3. Cette question est encore très controversée. Voir les récentes discussions auxquelles elle a donné lieu dans le *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1900, p. 731-726, 109-1106; 1910, p. 450-466, 846-850.



calion et de louange qui se psalmodiaient à haute voix » ; 2° en *gajus*, « ou formules relatives aux divers actes du sacrifice, qui se murmuraient à voix basse » ; 3° en *sāman*, sorte de « cantilènes, d'une structure plus ou moins compliquée, et suivies d'un refrain qui était chanté en chœur<sup>1</sup> ».

Les quatre recueils ou *Samhitās* védiques. — Pris dans son acception la plus large, le Vēda (exactement science) est un recueil encyclopédique emprunté à diverses époques, amas de traités liturgiques, théologiques, philosophiques, etc. Mais, au sens moins large, on réserve le nom de Vēdas aux quatre recueils actuellement existants, appelés *Samhitās*, collections de *mantras*, c'est-à-dire de textes liturgiques et sacramentels empreints d'un cachet littéraire plus ou moins accusé. Ce sont : 1° le *Rig-Vēda*, qui renferme la collection des hymnes ; 2° le *Yajur-Vēda*, où sont réunies les formules ; 3° le *Sāma-Vēda*, qui contient les cantilènes (les textes de ces cantilènes sont des vers du *Rig-Vēda*) ; et 4° l'*Atharva-Vēda*, collection d'hymnes, comme le *Rig-Vēda*, mais dont les textes, quand ils ne sont pas communs aux deux recueils, sont en partie plus jeunes et ont dû servir aux pratiques d'un culte différent<sup>2</sup>.

Les *Brāhmanas*, ou premiers traités d'exégèse. — À chacune de ces *Samhitās* correspondent un ou plusieurs *Brāhmanas*, « ou traités sur le cérémonial, dans lesquels, à propos de prescriptions rituelles, nous ont été conservées de nombreuses légendes, des spéculations théologiques et autres, ainsi que les premiers essais d'exégèse<sup>3</sup> ». Il en existe des recensions diverses, appelées *śākhās* ou branches. Les *Brāhmanas* forment ce qu'on pourrait appeler la deuxième couche de la littérature védique ; les parties les plus récentes « ne paraissent pas remonter plus haut que le I<sup>er</sup> siècle avant notre ère » ; les plus anciennes, évidemment postérieures aux *mantras*, dont elles régissent la pratique et l'usage, ont dû cependant en suivre de très près la rédaction : on peut en fixer approximativement la date extrême à l'an 1400 avant Jésus-Christ.

Ces deux parties de la littérature védique constituent la *gruī* (audition), la tradition sacrée et révélée ; privilège exclusif des castes supérieures, elles ont un caractère essentiellement religieux, et sont comme fermées aux profanes.

Les *sūtras*, ou précis didactiques. — Une troisième période, plus récente encore (600 à 200 ans avant Jésus-Christ<sup>4</sup>), comprend des manuels mnémotechniques, de forme concise, presque énigmatique, appelés *sūtras* (fil, lien), renfermant l'ensemble systématique et condensé des matériaux liturgiques, ritualistes, exégétiques, épars dans les *Brāhmanas*. Ces documents peu littéraires, dont la langue n'est déjà presque plus védique, n'en sont pas moins précieux par les renseignements qu'ils nous donnent, — non seulement sur le rituel, sur le cérémonial du grand culte établi par la *gruī*, par le *vēda* (*grānta-sūtras*), sur les observations réglées par la *smṛitī*, par la tradition (*smṛta-sūtras*, comprenant les *pṛiṣṭa-sūtras* relatifs au rituel domestique et les *dharma-sūtras* relatifs au droit et à la coutume), — mais encore sur la phonétique, la grammaire, la métrique, l'accentuation et la musique védiques (*śikṣāś*, *praticākhyaś*, *vedāṅgas*, etc.).

Indications qui peuvent être tirées de ces trois sources. — Il résulte de l'aperçu succinct que nous

venons de donner de la littérature védique proprement dite et des manuels postérieurs, qu'une étude complète de la musique dans l'Inde, à l'époque védique, doit être fondée sur ces trois sortes de documents, d'une importance décroissante : 1° ceux qu'on peut tirer du texte même des hymnes ; 2° ceux que fournissent les prescriptions liturgiques des *Brāhmanas* ; 3° enfin ceux que présentent les nombreux *sūtras* ou *vedāṅgas*, plus ou moins dignes de confiance relativement au caractère de la science musicale, ou à la pratique de cet art, dans la période qui nous occupe.

Une pareille étude serait peu de mise ici. Nous nous bornerons donc aux quelques indications intéressantes que nous pouvons facilement relever, en les résumant dans le petit nombre de pages dont nous disposons pour ce simple aperçu de la musique védique.

Il est certain que les hymnes doivent refléter exactement quelques-unes des idées, des croyances, des mœurs et des connaissances des Hindous, à l'époque de leur premier établissement dans les contrées du nord-ouest de l'Inde. Mais n'oublions pas que les Vēdas ne sont qu'un recueil de chants et de litanies, et que les renseignements qu'ils donnent sur l'état de culture intellectuelle et surtout artistique de leurs auteurs seront incomplets. Ils ne racontent pas à l'homme, ils glorifient la divinité. On peut espérer glaner de-ci de-là dans leurs textes quelques allusions précieuses ; elles sont insuffisantes à permettre de reconstituer dans son ensemble l'état d'une civilisation. Combien de traits doivent forcément manquer au tableau !

La littérature postérieure des *Brāhmanas*, née des besoins d'un enseignement exclusivement sacerdotal, et dont l'objet unique est le culte, ne pourra que dans une très faible mesure suppléer à ces lacunes. Ici, la prose naissante a succédé au vers ; la pensée s'essaye maladroitement à se débarrasser des entraves qui l'enlisaient et à faire ses premiers pas dans le domaine des spéculations théologiques ; mais ces écrits nous donnent l'image fidèle de l'esprit formaliste et discuteur qui régnait dans les nombreuses écoles religieuses, uniquement occupées des minuties et des subtilités d'un rite terro<sup>5</sup>, plutôt que le tableau de la vie d'un peuple. Sans doute ils prétendent à l'explication des diverses parties de la tâche incombant à chacun des officiants du culte ; ils s'ingénient à faire comprendre à l'*hotar* le sens intime des vers qu'il récite, à l'*udgātā* les caractères de la mélodie qu'il chante, à l'*adhvaryu* les diverses phases de sa complexe besogne de manipulation ; « mais, ces détails matériels, ils ne les exposent point, ils les supposent connus, comme ils l'étaient en effet de tout prêtre digne de ce nom ; ils se bornent à en dégager l'esprit à grand renfort de commentaires verbeux, de jeux de mots étymologiques et de subtilités qui confinent à l'extravagance<sup>6</sup> ».

Il faut descendre jusqu'aux manuels concis, sortes d'alde-mémoire rédigés en versets aphoristiques par chaque école, sur les confins de l'époque védique, pour trouver, formulé en règles précises, l'ensemble des prescriptions compliquées du culte, pour avoir un aperçu des pratiques religieuses et des devoirs moraux incombant au chef de famille, pour sortir enfin du domaine liturgique et sacré avec les précis consacrés aux sciences et aux arts prétendant

<sup>1</sup> A. Barth, *Les Religions de l'Inde*, p. 3.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 3.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 4.

<sup>4</sup> A. Barth, *ouvr. cité*, p. 31.

<sup>5</sup> V. Henry, *ouvr. cité*, p. 33.

contenus dans le Véda, grammaire, métrique, musicale, astronomie, etc.

**Renseignements fournis par le texte même des Hymnes.** — Revenons aux recueils des Hymnes védiques. De plusieurs passages qu'ils renferment nous pouvons inférer que l'Arya se livrait — en dehors des cérémonies mêmes du culte — à des divertissements variés où la musique, unie ou non à la danse, jouait un rôle important.

**Citations du Rig-Véda et de l'Atharva-Véda.** — Quelques citations nous permettront de prendre une idée, bien imparfaite il est vrai, de la civilisation védique, et de nous rendre compte de la manière des deux seuls Védas vraiment littéraires, le Rig et l'Atharva.

Un des hymnes du Rig-Véda (X, 135, 1 et 7) décrit la vie bienheureuse que mènent dans l'autre monde les Âmanes, sujets de Yama : « Sous un arbre au feuillage touffu, Yama banqueté avec les dieux ; là retentissent les chants (*gir*) et les accords des lûtes (*nâdâ*). »

À l'issue des cérémonies funéraires, après avoir épuisé les rites dans le but de procurer au défunt les jouissances promises « auprès des pères, riches de leurs libéralités, qui goûtent les délices en compagnie de Yama » (R. V., X, xiv, 7, 12); après avoir consacré la nuit à une veillée en musique devant les ossements, où l'on chante : « Louez les pères ! » où l'on frappe sur des vases de métal, où l'on joue du luth<sup>1</sup>; après que, trois fois le soir, trois fois vers minuit, et trois fois au matin, des pleureuses ont fait le tour des restes mortels..., on « prend congé des morts »; les parents s'habillent de neuf (R. V., X, xviii, 3 et 4) et peuvent « retourner à la danse et au jeu ».

La danse, si étroitement liée à la musique dans tous les temps et chez tous les peuples, n'était donc pas seulement usitée dans les rites du culte, mais était déjà, en quelque sorte, devenue un art d'agrément. Dans le Rig-Véda (I, xcii, 4), l'Aurore (*Ushas*) est comparée à une « danseuse qui se pare de gais atours, et étale sa gorge comme une vache ses mamelles ».

Par endroits, on rencontre dans les hymnes ce qu'on a appelé des « tranches de vie », tel le curieux morceau d'harmonie imitative, où le conissement des grenouilles symbolise les chants entonnés par les brâhmanes, au début de la saison des pluies, après leurs vacances d'été (R. V., VII, 103).

Ailleurs, nous pouvons relever des symptômes d'une civilisation qui aurait atteint déjà à un certain raffinement : la passion du jeu s'est développée à l'excès, on en connaît les séductions et les misères. Nous en avons un témoignage dans cet hymne du Rig-Véda (X, 34), qui ne contient rien de sacré ni de liturgique, où un joueur de dés décrit avec une incomparable énergie les funestes effets de cette passion (comp. R. V., VII, lxxvi, 6; et A. V., VII, L, 1).

Un hymne de l'Atharva-Véda est consacré à la louange de la Terre, « ... elle sur qui chantent et dansent les mortels bruyants, la Terre où l'on combat, où mogit et parle le tambour... » (A. V., XII, 1).

Les chants des hommes sont souvent comparés au *dsman* du nuage, chanté par l'oiseau (R. V., I, cxxxiii, 1); le chant des prêtres paraît aussi avoir été assimilé

au bourdonnement d'une mouche<sup>2</sup>. Les hymnes II, 42 et II, 43 du Rig-Véda sont adressés à un oiseau (geai ou corbeau?), le *kapiñjala*, décoré du nom de poète, de chanteur; il est comparé à l'*udgâtar*, qui chante le *sâman*; on le prie de chanter suivant la règle établie par les pères, et l'hymne se termine par la mention du nom d'une sorte de luth, le *karkari* (R. V., II, xciii, 3), que nous trouvons également dans l'Atharva-Véda (IV, 37, 4; comp. XX, 132, 3, 8).

Quant au tambour, il sert non seulement dans les combats, où il fait fuir d'épouvante l'ennemi (R. V., VI, 47, 29-31; comp. I, 28, 5); mais il accompagne la plupart des cérémonies religieuses, où son bruit a pour but de chasser les esprits malins, comme le gong, qu'on frappe pour l'exorcisme du démon-chiort. — C'est ainsi que, d'après Çankhâyana (*Granta-sûtras*, XVII, 14, 10 et suiv.), à la fête du solstice d'hiver<sup>3</sup>, « on bat les tambours; le prêtre frappe le tambour de terre; les faiseurs de bruit font du bruit ». Ce *tambour de terre* se compose de la peau d'un animal du sacrifice, tendue sur un tronc de résonance creusé en terre; on en bat avec la queue de l'animal. Au cours de cette même cérémonie, des jeunes filles dansent autour du feu, portant sur leurs épaules des urnes pleines d'eau, qu'elles finissent par y répandre, en chantant des refrains :

Bon sentent les vaches. Voici le doux suc !  
Bon parfum sentent les vaches. Le doux suc !  
Les vaches sentent le beurre. Le doux suc !  
Qu'elles se multiplient chez nous. Le doux suc !  
Les petites vaches, nous allons les baigner. Le doux suc !

Le tambour ou timbale védique est le *dandadhî*; l'Atharva-Véda consacre un hymne entier (V, 20) à cet instrument, « issu du roi de la forêt et tendu de vache », c'est-à-dire fait de bois et recouvert de cuir.

Le même recueil décrit en ces termes (IV, 37, 4) les endroits hantés par les Apsaras, ou nymphes, qui présideront plus tard aux amusements des dieux : « Là où croissent les *âvatthas* (*Ficus religiosa*) et les *nyagrodhas* (*Ficus Indica*), les grands arbres à la chevelure de feuillage, où pendent leurs escarpolettes d'or et d'argent, où sonnent leurs luths et leurs cymbales... »

**Résumé des données musicales du Rig-Véda et de l'Atharva-Véda.** — Nous sommes obligés d'écourter cette revue du texte des hymnes; contentons-nous donc de résumer les quelques données musicales que fournissent le Rig et l'Atharva, c'est-à-dire d'y relever les expressions relatives au chant ou à l'exécution instrumentale<sup>4</sup>.

Parmi les termes employés pour désigner la musique et le chant, indépendamment du mot *sâman*, dont il sera question ultérieurement<sup>5</sup>, et de la famille de mots groupés autour des racines *gâ*, *gi*, *gh*, chanter, etc. (*gir*, *udgâtar*, *gâyatri*, etc.), on trouve les expressions *vâna* (R. V., VIII, 20, 8; IX, 97, 8; X, 32, 4) et *vânt* (R. V., I, 88, 6; VI, 63, 6; VIII, 9, 9; certainement apparentées à la racine *vâ*, souffler. *Vânt*, au pluriel, peut être rendu par chœur, musiciens (R. V., I, 7, 1; III, 30, 10; VIII, 9, 10; VIII, 14, 22; IX, 104, 4); et il est question quelques part (R. V., I, 164, 24) de 7 *vânîs*, qui sont soit autant d'espèces de tons, de chants, soit des formes métriques<sup>6</sup>.

1. Kâṛyâṇa, *Granta-sûtras*, XXI, 2, 7.

2. V. Henry, *ouvr. cité*, p. 36.

3. V. A. Bergaigne, *La Religion védique*, I, p. 146, 297.

4. Oldenberg, *La Religion du Véda*, trad. V. Henry, p. 421. Comp. chap. VII, p. 261.

5. *Id.*, p. 379.

6. *Id.*, p. 380.

7. Comp. H. Grassmann, *Wörterbuch zum Rig-Véda*, aux mots *vânî* et *h. Zimmer*, *Altindisches Leben*, p. 289-291.

8. Voir p. 277.

9. De la racine *vâ* on peut rapprocher encore les formes *vâna*, luth, et *vântat*, harpe, citées plus bas.

Jouer d'un instrument se disait *vañ*, ou encore *dhām*, souffler (R. V., I, 83, 10; I, 117, 21; IX, 1, 8; X, 135, 7). On a relevé certains noms d'instruments de musique, qu'il n'est pas toujours possible d'identifier d'une façon sûre. Ce sont : un tambour ou timbale, *dumdubhi* (R. V., I, 28, 8; VI, 47, 29-31; A. V., V, 20, 11), des cymbales, ou crotales, *aghātī* (R. V., X, 146, 2) et *aghāta* (A. V., IV, 37, 4); puis, divers instruments à vent : *vāna*, flûte ou flageolet (R. V., I, 85, 10), *addī*, même sens (R. V., X, 135, 7), *bakura*, espèce de cor ou de trompette guerrière (R. V., I, 117, 21), *bākura* ou *bakura-drīti*, cornemuse (?) (R. V., IX, 1, 8) et *sasarpāri*, dont le sens est également douteux, mais qu'on traduit parfois par trompette de guerre; enfin deux instruments à cordes (en dehors de *vāñet*), à la signification incertaine, R. V., V, 75, 4), et qu'on identifie d'ordinaire à la harpe ou au luth : *karkari* (R. V., II, 43, 3; A. V., IV, 37, 4) et *gargara* (R. V., VIII, 69, 9).

Le *Yajur-Vēda* et le *Taittirīya-Brāhmaṇa*. — Un autre *Vēda*, qu'on peut appeler le *livre des formules*, le *Yajur-Vēda*, nous fournit le moyen d'augmenter cette liste. Dans un passage curieux de l'une de ses *Sambhiti* (*Vējasaneyi-S.*, XXX, 6, 19, 20), où il est question de sacrifices humains, il fait une énumération de 179 divinités secondaires, parmi lesquelles la divinité du chant (*Gītā*), de la danse (*Nṛitā*), de différentes espèces de sons musicaux, de bruits ou de cris (*Caḍa*, *Mahas*, *Kroṣa*, *Akranda*, *Avarasvara*, etc.). A ces divinités on offre des victimes, et parmi elles nous voyons : un joueur de *vēñd* ou luth; de *tdnava* ou flûte; d'*ddambara* ou tambour; de *ṣamkha* ou conque; un *talava*, instrument du genre tambour, ou simplement un musicien; un *pāñghna* ou batteur de mesure; un *ṣaḷuṣha* ou acteur.

Le même développement se retrouve dans un des *Brāhmaṇas* d'une autre recension du *Yajus* (*Yajus* noir), le *Taittirīya-Br.*, avec quelques variantes; et, d'après l'interprétation qu'en donne *Rājendralāla Mitra*<sup>1</sup>, nous devrions ajouter à notre liste : un joueur de *dumdubhi* (qu'il traduit par trompette) ! — aux lieux et place du joueur d'*ddambara*; un chanteur (*ganaka*); un chanteur à l'octave dans un chœur (*ṛdmanya*); un [musicien] qui invite les gens à la danse (*anukroṣaka*); un préparateur d'instruments de musique en peau (*ṣarmamya*)<sup>2</sup>, etc.

Tels sont, à peu près, les seuls renseignements directs que fournissent les anciens textes purement védiques. Ils sont muets — et cela ne saurait nous surprendre, si nous nous rappelons leur nature spéciale et leur objet — sur tout ce qui concerne la technique des arts de la musique et de la danse; et nous ne pouvons suppléer à ce silence forcé, qu'en ayant recours, comme nous l'avons dit, aux divers traités d'exégèse ou aux préceptes didactiques.

Premiers renseignements empruntés à l'exégèse et aux traités didactiques. — A Composés à une époque plus tardive, ou peut-être la mémoire était devenue plus rebelle, ou en tout cas la complexité croissante et véritablement terrifiante du rituel risquant de la trop surcharger, ils suivent pas à pas les lents méandres de l'office divin : selon qu'ils appartiennent

au cycle du *Rig-Vēda*, du *Yajur-Vēda* ou du *Sāma-Vēda*, ils prescrivent, à l'usage de chacune des catégories de prêtres officiants, les récitation, les manipulations et les chants qui s'y succèdent et s'y entrelacent; et, grâce à eux, le culte de l'Inde antique nous est sans comparaison plus accessible, jusque dans ses plus minutieux détails, que celui d'aucune autre nation de l'antiquité, sans en excepter le peuple d'Israël<sup>3</sup>.

**Psalmodies et chants véritables.** — Les hymnes du *Rig-Vēda*, dont nous venons, par de courtes citations, de donner une idée, n'étaient pas chantés; mais certaines stances appropriées, extraites du recueil, étaient, à l'occasion de l'offrande et de la libation de la liqueur enivrante appelées *Soma*, récitées par le principal officiant, le *hoīar*, ou un de ses compagnons, sur le ton solennel et élevé de la psalmodie, avec exacte observation de l'accent et de la quantité des syllabes; pendant ce temps l'*adhvaryu* et ses aides, employés à la besogne matérielle du culte, accompagnaient de formules brèves chacun des actes de leur minutieux ministère<sup>4</sup>. La métrique védique, par la variété et la souplesse de ses stances et de son rythme, donnait à ces récitation un caractère éminemment lyrique et solennel.

Mais ces psalmodies étaient entremêlées de chants véritables, dont l'exécution était confiée à l'*udgātār* et à son quatorze de prêtres-chanteurs. Dans l'ordre rituel, le chant précédait même la récitation. Les chantres, d'abord, semble-t-il, au nombre de trois seulement, puis, par la suite, formant quatre chœurs de quatre prêtres chacun, exécutaient, tantôt ensemble, tantôt en alternant, des morceaux coupés d'exclamations, de cris d'allégresse et de syllabes magiques.

**Le Sāma-Vēda.** — Ces hymnes, variant suivant les dieux à qui était adressé le sacrifice, sont tirés d'un recueil dont il nous faut parler maintenant, le *Sāma-Vēda*. Ce répertoire des mélodies (*sāmans*) est une sorte de livret de plain-chant, extrait du *Rig-Vēda*, accompagné de chants en notation musicale (*gānas*), à l'usage des chantres.

**Les cantilènes ou sāmans.** — Avec quelques-unes de ces vieilles cantilènes, nous touchons aux plus lointains souvenirs musicaux de l'Inde Iryenne. Dans les hymnes mêmes du *Rig-Vēda*, la prière chantée (*sāman*) est souvent mentionnée à côté de la prière récitée ou *ric*. Au vers X, 114, 6, elles sont considérées comme deux chevaux (ou deux roues) faisant rouler le char du sacrifice. Ce sont les dieux (X, 114, 1) qui ont découvert l'hymne (*arka*) et le *sāman*. Les vers V, 44, 14 et V, 44, 15 présentent la même distinction entre la *ric* et le *sāman*; de même encore le vers X, 90, 9, où les trois *vēdas* sont donnés comme produits par la victime mystique *puruṣa* : « De ce sacrifice sont nés les *rics* et les *sāmans*; de lui sont nés les mètres (*chan-īdmat*), de lui est né le *Yajus*. » *Bṛihaspati*, le chanteur, chante des *sāmans* (X, 36, 5); enfin un texte va jusqu'à déclarer qu'« il n'y a rien au-dessus du *sāman* » (II, 23, 16).

**Nature des sāmans et composition du Sāma-Vēda.**

— Le *Sāma-Vēda* venu jusqu'à nous est, d'après *Burnell*<sup>5</sup>, une collection de vers ou de phrases sans liai-

1. *Indo-Aryans*, t. II, p. 80-89.

2. Ou *abikropika* dans la *Vējasaneyi-S.*, commenté par le mot *ṣaḍaka*, mendiant.

3. Ou *carmanas* (*Vējasaneyi-S.*).

4. V. Hoeny, *Préface* à sa traduction de l'ouvrage de H. Oldenberg, *Le Religion du Vēda*, p. x, xi.

5. Les prières liturgiques, soit de louange, soit de supplication, revêtent habituellement la forme poétique, tandis que les formules dont

s'accompagnent le maniement des vases sacrés et les autres manipulations matérielles sont en simple prose et tirées du *Yajur-Vēda*. (H. Oldenberg, *ouvr. cité*, p. 376.)

6. *The Arsheya-Brāhmaṇa, Introduction*, p. xi, xii. — Pour tout le développement qui suit, nous nous sommes surtout aidés des remarquables travaux de A.-C. Burnell (*ouvr. cité*) et de M. Haug (*Āitareya-Brāhmaṇa*, t. II), ainsi que des savants articles de M. A. Barth dans la *Revue critique* (21 juillet 1877, etc.).

son, presque tous tirés du Rig-Véda, qui, avec quelques modifications de forme (allongement, répétition des syllabes, intercalation de syllabes nouvelles), se chantaient dans certaines occasions, et surtout aux sacrifices de Soma. Ce sont ces paroles, c'est ce texte qui, revêtu de musique, constituerait pour nous un *sāman*. En fait, c'est le résultat d'une erreur en laquelle nous ont induits la littérature technique du Sāma-Véda et les spéculations de la Mīmāṃsā : le *sāman* était une mélodie pure, une cantilène tout à fait indépendante du texte auquel on pouvait l'appliquer. L'origine de cette musique est probablement fondée sur la récitation des paroles liturgiques ; mais les témoignages les plus anciens que nous possédions font une distinction entre le chant et les paroles et accordent la plus grande importance au chant. Comme l'indique, entre autres textes, le commentaire de Śāyana, un *sāman* est une *gītī*, une façon de chanter ; il est synonyme de *gāna*, chant. Ce n'est pas une *ric* revêtue d'un air, c'est l'air seul, une sorte de *samskara* ou de complément tout extérieur, lequel peut être ou ne pas être conféré à une *ric*. Il n'y a aucun lien nécessaire de l'un à l'autre, et un *sāman* sera toujours un *sāman*, à quelque *ric* qu'on l'applique. Aussi les *sāmans* n'ont-ils par eux-mêmes aucun sens ; ils ne consistent qu'en notes musicales et en syllabes exclamatives ou *stobhas*, et Śāyana convient qu'à strictement parler il ne saurait être question de les expliquer.

Bien que le doute subsiste en présence de l'incohérence des textes, cette théorie peut être vraie, du moins pour les temps anciens. Mais, comme le remarque justement M. A. Barth<sup>1</sup>, « pour tous ceux qui n'étaient pas des *sāmagas*, des chanteurs de profession, les recueils du Sāma-Véda, qui contiennent les *ries*, c'est-à-dire des textes intelligibles, ont dû l'emporter en intérêt dans l'Inde, tout comme chez nous, sur les collections à peu près inintelligibles des *gānas*. » Aussi, « bien que la notion de la nature toute musicale du *sāman* ne se soit jamais obscurcie, » le *sāman* est devenu un texte chanté. « Au lieu de dire qu'il se chante sur telle *ric* (en sanscrit on dit chanter un air sur des mots), ou qu'il y a pris pied, on a dit qu'il avait telle *ric* pour matrice, ou qu'il en était issu ».

**Mode de formation de ses recueils.** — Cela nous amène à examiner le mode de formation des divers recueils du Sāma-Véda. Les *ries*, ou texte proprement dit extrait en très grande partie du Rig-Véda, sont renfermés dans deux recueils, à chacun desquels correspondent deux collections de *sāmans* ou *gānas*, c'est-à-dire de paroles notées, disposées sous forme de cantilènes, sortes d'appendices aux *Samhitās* propres. C'est ainsi qu'au premier recueil, *pūrvaśikha*, correspondent le *grāmageya-gāna* et l'*āranya-gāna* ; au deuxième, *uttaraśikha*, correspondent l'*ūha-gāna* et l'*ūhya-gāna*. Enfin il est plusieurs *sāmans* qui ne correspondent pas à des *ries* ; et, dans ce cas, la tradition les rapporte à des textes appelés *stobhas*, syllabes exclamatives, n'offrant la plupart aucun sens, du moins dans l'état délabré dans lequel le recueil nous en est parvenu<sup>2</sup>.

**Mode d'exécution des *sāmans*.** — « Les *sāmans* s'emploient dans la liturgie de deux manières : à l'état simple, ou combinés en litanies plus longues appelées *stotras*. Les *sāmans* qui entrent dans la composition de ces *stotras* n'ont pas... pour texte une seule *ric* ; ils correspondent régulièrement à 3 *ries* groupées en un *trika* ou tercet, et les diverses combinaisons auxquelles on peut soumettre les éléments de ces tercets constituent les *stomas*, ou types d'après lesquels se confectionnent les *stotras* »<sup>3</sup>.

Au cours des sacrifices, les prêtres *sāma-gas* exécutent, nous l'avons vu, la partie musicale. Les chants sont divisés en séries de phrases très simples et très courtes, « sans accompagnement et pour un seul chanteur, à l'exception de la dernière, une sorte de refrain de quelques notes, lequel est chanté en chœur, mais toujours à l'unisson »<sup>4</sup>. Ces séries de phrases ou sections (*bhaktis*) vont jusqu'à 8. Ce sont :

1° Le *prastāva*, précédé de la syllabe *hum*, et chanté par le *prastotar* ;

2° L'*udgātha*, chanté par l'*udgatar*, et précédé de la syllabe *om* ;

3° Le *prathihāra*, précédé de la syllabe *hum*, chanté par le *prathihatar* ;

4° Parfois cette section est subdivisée elle-même en deux parties, dont la seconde, *upadrava*, mise dans la bouche de l'*udgatar*, se compose de quelques-unes des dernières syllabes ;

5° Enfin le chant se termine par la finale, *nidhāna*, chantée en chœur par tous les prêtres.

Lors du sacrifice de Soma, « tandis que la liqueur sainte traverse le filtre de laine, s'élève le chant, sans modulations et d'une tonalité très simple, exécuté par le trio des chantres, assis côte à côte, le regard immobile et fixé sur l'horizon. C'est dans la même posture qu'officiaient les prêtres récitant ; assis en face d'eux, l'*adhvaryu*, le principal ministre des besognes matérielles du sacrifice, leur répond par la syllabe *om* qui équivaut à notre Amen »<sup>5</sup>. « Le sacrifice de Soma est le banquet solennel des dieux et des prêtres ; mais, parmi ces convives, Indra à lui seul tient une place exceptionnelle... Le pressurage du midi, qui est comme l'apogée du sacrifice, lui appartient tout entier : c'est là qu'on exécute les mélodies les plus solennelles du culte, le *brihat* et le *rathumtara*, sur des paroles qui ne glorifient qu'Indra »<sup>6</sup>.

Si l'on en croit certains textes, l'*adhvaryu* ne se bornerait pas à la besogne purement matérielle qu'on lui attribue généralement, entrecoupée de réponses. Un des *prātiśākhya*s du Véda qui lui est particulier (le Yajus) parle de l'attribution aux *sāmans* d'une échelle de sept notes ; et, pour justifier cette incursion dans la théorie musicale, le commentateur indique que, tout en élevant le bûcher d'Agni, l'*adhvaryu* exécutait certains chants du Sāma-Véda<sup>7</sup>. Ailleurs, nous voyons qu'il *adhvaryu*, après avoir jeté le roseau sur l'*utkara*, ou amas de balayures, et pendant ses différentes stations autour de l'autel, sur un emplacement auquel on attribue la forme d'un oiseau, chante — le *Ṣaṭapatha-Bṛhadmaṇa* insiste (II, 1, 2, 43) sur ce fait que ce n'est pas un autre que

1. *Revue critique*, 21 juillet 1877, p. 21.

2. A. Barth, *Id.*, p. 24.

3. *Id.*, p. 25.

4. *Id.*, p. 30.

5. Burnell, *ouvr. cit.*, p. xxv, d'après le *Pancaviḍya-sūtra*. — Parmi les traités indiens sur le chant védique, nous pouvons citer : le *Puṣhpa* ou *Phulla-sūtra* (*Indische Studien*, t. I, p. 46, 48), le *Sama-*

*tantra* (Burnell, *ouvr. cit.*, p. xxv), le *Pancaviḍya-sūtra* de Kilyāṇa (*Id.*, p. xxv), et les traités distincts sur chaque *bhakti* : le *Prastāva-sūtra*, le *Prathihāra-sūtra*, le *Nidhāna-sūtra* (*Id.*, p. xxv).

6. Oldenberg, *La Religion du Véda*, p. 393.

7. *Id.*, p. 387.

8. *Vājānacyi-prātiśākhya*, 127 ; — cité par A. Weber, *Indische Studien*, t. IV, p. 132-140.

l'adhvarya qui chante — différents *sâmans* précédés de l'exclamation *him* : *sâma-gâyatra*, *rathambara*, *brihat*, *vâmadevya*, *yañdyajñiya*, *prajapatihridaya* et *gyaita*<sup>1</sup>. Mais, comme l'exécution de ces cantilènes rentre tout à fait dans la manière habituelle de chanter les autres *sâmans*, M. A. Weber, à qui nous empruntons ce renseignement, estime<sup>2</sup>, malgré le témoignage du *Çatapatha-Br.*, qu'elles devaient, tout comme les autres, être chantées par l'*udgatar*.

Quoi qu'il en soit, le même *Brâhmana* (XIII, 4, 3, 3) signale l'existence de chants, accompagnés du son d'instruments de musique, exécutés lors du sacrifice du cheval : « Les chefs de la troupe des joueurs de luth (*viṇḍ*) sont rassemblés; l'adhvarya leur dit : « O *vindganagins*, célébrez celui qui offre ce sacrifice, « parmi les anciens rois pieux. » Ainsi chantent-ils. » — Lors du sacrifice du soir, un joueur de luth (*vindgîtin*) de la caste des guerriers, tourné vers le sud, chante, en jouant l'*uttaramandira*, trois strophes (*gâthâs*) composées par lui sur ce motif : « Il a combattu, il a triomphé dans tous les combats<sup>3</sup>. »

**La théorie musicale des sâtras védiques.** — Après avoir réuni ces quelques détails sur le caractère des chants religieux védiques et sur leur mode d'exécution, notre tâche consisterait maintenant à dépouiller, dans la littérature complexe des *sâtras* et des *vedângas*, les textes en qui nous pouvons espérer trouver, malgré la date postérieure de leur rédaction, comme un reflet de la théorie musicale de l'époque védique. Mais elle exigerait, si nous la voulions complète, des recherches très grandes et un travail considérable de mise au point, étant donné les nombreuses variantes des divers systèmes ou écoles auxquelles ces traités appartiennent. Nous devons donc nous borner à résumer brièvement les premiers éléments de cette théorie musicale, à peine esquissée dans les travaux des *sâmavédists*. Les documents sont nombreux, mais très imparfaits, ou imparfaitement connus des rares indianistes qui ont commencé à les publier, ou ont entrepris de les dépouiller et d'en aborder l'étude.

**Théorie physiologique du son.** — Sur la nature et l'émission, sur ce qu'on pourrait appeler la physiologie du son, les divers manuels sont pleins de renseignements. Avec cet esprit de minutieuse analyse et cette manie de distinctions subtiles qui caractérisent l'écrivain hindou, quelques-uns, comme le *Taittiriya-prâtīkhyā* (ch. XXIII), reconnaissent 5 éléments de classification des sons (*varṇa-viśeṣa*)<sup>4</sup> : *anuprādāna*, ou émission des sons; *samsarga*, concours des divers organes; *sthāna*, siège des organes producteurs ou registres de la voix; *kavāna*, conformation desdits organes; et *parimāna* ou *kāla*, mesure du temps employé.

**Les registres de la voix et les qualités du son.** — De ces éléments, le plus important est le *sthāna*; aussi va-t-il être à son tour l'objet de subdivisions, qui iront jusqu'à 7 (ch. XXIII, 4). Ces 7 registres, qui correspondent à diverses qualités du son, ont reçu des dénominations auxquelles nous sommes

impuissants à trouver des expressions françaises correspondantes.

Dans l'*upādēu*, il y a imperceptibilité : aucun son n'est émis. Dans le *dhvāna* ou *dhvani*, c'est un murmure confus, où on ne distingue pas les syllabes ni les consonnes. Avec le *nīmada*, on arrive à une perception intelligible, et avec l'*upabāhīmat* à une audition nette. Ces quatre premiers *sthānas* paraissent être purement théoriques; cependant, si l'on en croit le commentateur du *Taittiriya-prâtīkhyā*, ils trouveraient leur emploi dans les cérémonies du sacrifice, etc.

**Les trois octaves.** — Les trois autres, — (les seuls que mentionnent le *Rik-prâtīkhyā* [XIII, 17] et le *Vjāsaneṭi-prâtīkhyā* [I, 10, 33]), — que nous retrouverons dans la théorie sanscrite<sup>5</sup>, sont : le registre grave, *mandra*; le moyen, *madhyama*; et l'aigu, *tāra* ou *uttama*. Les trois organes d'émission qui leur correspondent sont : la poitrine, la gorge et la tête (ou le milieu des sourcils)<sup>6</sup>.

Ils interviennent dans les trois *savanas* ou libations de *soma*, du matin, de midi et du soir; ainsi que l'explique notamment la *Pāṇinīya-śikṣā*, recension du *Rig-Vēda* (36, 37) : « Le matin on récite toujours (*pathet*) avec la voix de poitrine, qui ressemble au rugissement du tigre; à midi, avec la voix de gorge, semblable au cri du *cakravāṭa* ou de l'oie; enfin, pour le troisième *savana* on se sert de la voix de tête, qui rappelle les cris du paon, du flamant et du coucou<sup>7</sup>. »

**Les notes, yamas ou svaras.** — Chacune de ces trois octaves comprend 7 notes<sup>8</sup>, ce qui donne 21 notes pour toute l'étendue de l'échelle musicale. Le mot que nous traduisons par *note* est rendu, dans les textes, par *yama*, ou encore par *svara*, que les commentateurs donnent comme synonymes. Or *svara*, en sanscrit (comme *tone*, du reste, en anglais), signifie à la fois *note* et *accent*.

**Notes ou accents?** — Il n'en a pas fallu davantage pour amener une confusion, qui a pris naissance dès l'époque des commentateurs indigènes (la plupart, du reste, postérieurs au x<sup>e</sup> siècle de notre ère), et s'est perpétuée jusque dans les ouvrages des savants européens. Pour les uns<sup>9</sup>, les signes, ou les chiffres, qui surmontent les textes des *sâmans*, ou s'intercalent dans le texte, ne seraient pas autre chose que des accents, différents sans doute de l'accent *prosodique* (des *Brāhmanas*), comme de l'accent *poétique* (des *mantras*), et qui appellent accents *musicaux* (ou des *sâmans*)<sup>10</sup>. Tout comme les *mantras* du *Rig-*, les *gānas* du *Sāma-Vēda* seraient donc tout simplement *accents* dans le sens ordinaire du mot.

**Parenté des notes et des accents.** — Rien que défendue avec talent par M. Haug, cette thèse n'a pas prévalu. Sans doute<sup>11</sup> il y a plus qu'une homonymie entre le *svara*-accent et le *svara*-note; il y a entre les deux choses signifiées de nombreux points de ressemblance, et cette quasi-identité est la raison de leur commune appellation. Les 7 notes ne sont, en fin de compte, que des modifications de l'accent poé-

1. Sur les divers noms donnés à chacun de ces aires religieux de l'Inde ancienne, et sur l'origine de ces noms, étudiée déjà par le grammairien célèbre Pāṇini, voir Burnell, *ouvr. cités*, p. xxv-xl.

2. *Indische Studien*, p. 275.

3. A. Weber, *Indische Studien*, t. I, p. 187.

4. Comp. *Indische Studien*, t. IV, p. 105; et Haug, *Ueber das Wesen*, etc., p. 55, note (texte de la *Pāṇinīya-śikṣā*).

5. Voir ch. IV, p. 285.

6. *Vjāsaneṭi-prâtīkhyā*, I, 10, 30.

7. *Indische Studien*, t. IV, p. 107, 363, 364.

8. *Taittiriya-prâtīkhyā*, ch. XXIII, 11.

9. Le commentateur du *Taittiriya-prâtīkhyā* peut être rangé dans cette catégorie; car, comme exemple de *svara*, il cite l'accent *udatta*. — Le *Rig-Vēda-prâtīkhyā* semble indiquer les deux alternatives. — Le savant professeur M. Haug s'est fait le champion de cette théorie, dans son ouvrage souvent cité *Ueber das Wesen und den Werth des Vedischen Accents* (1873).

10. Cette division est conforme à celle du *Bhāṣika-sūtra* (*Indische Studien*, t. I, p. 421, 422). Voir plus loin, p. 281.

11. Whitney, éd. du *Taittiriya-prâtīkhyā*, p. 407.

tiques<sup>1</sup>. La plupart des traités constituant la littérature secondaire du Sama-Véda ont justement pour principal objet de montrer comment de la *ric* a pu dériver le *sāman*, par suite des modifications apportées à la forme des mots et du développement de la cantilène<sup>2</sup>. Les changements qu'a subis la *ric*, dans sa transformation en *sāman*, ressortent clairement des règles exposées notamment dans le *Phulla-sūtra*<sup>3</sup>. La façon dont les accents de la *ric* se sont modifiés à leur tour, pour devenir des notes véritables et donner naissance aux cantilènes, est plus difficile à saisir, mais les deux processus ont suivi une voie parallèle; et, à la suite du *Samhita-panishad-brāhmaṇa*<sup>4</sup>, le *Sāma-tantra-sūtra* entre autres est consacré à démêler les règles de cette transformation<sup>5</sup>.

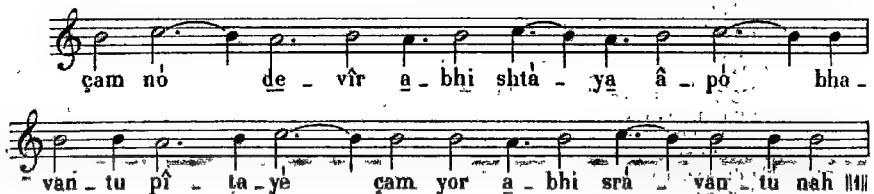
Du reste, non seulement le raisonnement et les textes plaident en faveur de cette thèse; mais Burnell, au cours d'un long séjour dans l'Inde, a pu se rendre compte que, malgré la confusion entre notes et accents faite par les *prātibhāṣya* eux-mêmes, les chants des *sāmans* sont restés ce qu'ils étaient à l'origine, et que les accents des 4 Védas même doivent être, d'après leur prononciation actuelle, considérés réellement comme des notes musicales<sup>6</sup>. Et, à ce propos, il cite, d'autre part<sup>7</sup>, le sentiment analogue de quelques Européens, que leur séjour dans l'Inde dans ces derniers siècles avait mis à même de connaître la récitation des livres sacrés. Lord (vers 1630) mentionne que ces livres étaient récités d'une voix chantante ou chevrotante<sup>8</sup>; de même Halhed (en 1776) indique, « l'espèce de modulation particulière avec laquelle on doit les réciter ». Il semble vraisemblable, ajoute Burnell, que la transformation des accents en notes a pris naissance dans la pratique d'enseigner oralement et de réciter les compositions védiques telles qu'elles devaient l'être régulièrement;

car, si leur durée est prolongée, les accents deviennent, semble-t-il, de véritables notes musicales. C'est la seule façon possible de comprendre le caractère musical attribué aux accents par les différents traités phonétiques sanscrits.

**Notation des accents poétiques.** — En fait, Haug lui-même s'est essayé à traduire en notation musicale appropriée les textes accentués des Védas (autres que le Sama-Véda), pour donner une idée de la façon dont les récitateurs professionnels les psalmodient. Dans son magistral article *Sur la nature et la valeur des accents védiques* (p. 52), il donne la traduction musicale des cinq premiers vers de l'Atharva-Véda, tels qu'il avait pu les entendre interpréter dans l'Inde.

Des 3 accents poétiques (différents de l'accent *pari* ou *prosodique*), l'*udatta* (qu'aucun signe ne distingue dans le texte) tient le milieu entre l'*anudatta* (désigné par un trait horizontal souscrit : *devr*), qui est une note plus bas, et le *svarita* (désigné par un trait vertical superposé : *no*), une note plus haut. Les syllabes longues sont, dans cette transcription, représentées par une *blanche* « *o* », les syllabes brèves par une *noire* « *•* »; il marque à l'aide d'une blanche ou d'une noire *pointée* l'emphase (*emphasis*) avec laquelle on prononce l'*anudatta* « *o* »; tandis qu'il fait suivre d'une noire *liée* les notes pointées du *svarita* « *o* », pour exprimer son intonation trépidante.

**Traduction en notation musicale européenne.** — Ceci dit, nous reproduisons, à titre d'exemple, la notation du premier vers de l'Atharva-Véda.



**Les 7 notes.** — Les noms donnés aux 7 notes varient de façon désespérante dans les différents textes qui les mentionnent, à tel point qu'il est difficile de s'orienter à travers un pareil dédale. Il est une remarque que nous pouvons faire tout d'abord, avant d'exposer les systèmes, dont la diversité est due, sans nul doute, au nombre considérable d'écoles rivales qui se sont occupées de l'interprétation des *sāmans* : c'est que l'échelle musicale védique va de l'aigu au grave. Contrairement à la méthode sanscrite et à nos habitudes européennes, on énonce les notes en descendant la gamme. La première note, la plus aiguë, généralement appelée *krushita* (criée) ou *prathama* (première), correspond, comme l'indiquent soit les traités eux-mêmes, soit leurs commentaires, à la note *mādhya* de la musique sanscrite, et, par

suite, — Burnell dit s'en être assuré à l'aide d'un diapason, — à notre *fa*<sup>9</sup>. L'échelle védique, traduite à l'européenne, donnerait donc une gamme analogue à *fa mi ré do si la sol fa*.

**Diversité de leurs appellations.** — Le plus ancien texte, d'après Burnell, dans lequel on rencontre la liste des 7 notes, est le *Sāma-vidhāna-brāhmaṇa*, qui les énumère dans l'ordre suivant : 1° *krushita*; 2° *prathama* (1°); 3° *dvitīya* (2°); 4° *trītiya* (3°); 5° *caturtha* (4°); 6° *pañcama* (5°); 7° *shashtī* (6°) ou *antya* (dernière). Mais, dans les traités postérieurs, non seulement les noms ne sont pas les mêmes, mais l'ordre dans lequel les notes à appellations identiques sont énumérées est également différent. La manière la plus simple d'indiquer les différences des textes est de les consigner dans le tableau ci-dessous :

1. A. Weber, *Indische Studien*, t. IV, p. 140.

2. A.-C. Burnell, *The Arsheya-Br.*, p. xxi et 105.

3. *Id.*, p. xxii et 105.

4. Burnell, *The Samhita-panishad-Br.*, Introduction, p. v.

5. Burnell, *The Arsheya-Br.*, p. xxiv et 105.

6. *Id.*, p. 106. — Sauf l'Atharva-Véda, Burnell entendit interpréter dans l'Inde tous les recueils d'hymnes védiques.

7. Burnell, *The Samhita-panishad-Br.*, p. viii, note.

8. « Singing or quavering ».

9. Voir, à ce sujet, ch. IV, p. 283, note 3, et p. 287.

TABLEAU DES NOTES VÉDIQUES  
D'APRÈS LES DIFFÉRENTS SYSTÈMES

N° d'ordre.	<i>Sāma-siddhānta-Br.</i> <sup>1</sup>	<i>Taittirīya-pratīkhyā</i> <sup>2</sup> (ch. XXII).	<i>Nārada-gīkshā</i> <sup>3</sup> (I, 1, 12).	<i>Pushpa-sūtra</i> <sup>4</sup> <i>Sāyana</i> Sud de l'Inde,	<i>Uṛuṭa</i> <sup>5</sup> commentateur du <i>Rig-Vēda-pratīc.</i> (ch. XII, 3, 1).	<i>Sāma-sāstra</i> <sup>6</sup> (I, n, 2).
1	krushta	krushta	prathama	prathama	sama	gi
2	prathama	prathama	dvitiya	dvitiya	çakra	ji
3	dvitiya	dvitiya	tritīya	tritīya	aṣṭama	di
4	tritīya	tritīya	caturtha	caturtha	prathama	di
5	caturtha	caturtha	mandra	mandra	dvitiya	bi
6	pancama	mandra	kriṣhta	anusvārya	caturtha	
7	śaṣṭha ou antya	atisvārya	atisvāra	atisvārya	mandra	

Burnell semble adopter, d'après la *Nārada-gīkshā* (*adhyāya* 2), l'échelle de concordance suivante<sup>7</sup> :

TABLEAU DE CONCORDANCE

DES NOTES VÉDIQUES, SANSCRITES ET EUROPÉENNES

Védiques.	Sanscrits.	Européennes.	Notation Védique du Nord.	Attribution.
krushta ou prathama	madhyama	fa	1	Vishnu
dvitiya	gāndhāra	mi	2	Soma
tritīya	riṣabha	ré	3	Brahmā
caturtha	śadja	do	4	Agni
mandra	nishāda <sup>8</sup>	si	5	Tumburu
krushta ou 'anusvārya'	dhaivata <sup>9</sup>	la	6	
atisvārya	pancama	sol	7 ou —	Nārada

Une tradition curieuse, rapportée par la *Nārada-gīkshā*<sup>8</sup> et reproduite par le *Samgita-raṇḍakara*<sup>10</sup>, attribue, comme l'indique le tableau ci-dessus, la création des 7 notes à des divinités ou à des personnages mythiques. Les quatre premières seraient dues respectivement à Vishnu, Soma, Brahman et Agni; c'est de la pure légende. Mais les trois autres attributions sont plus intéressantes, en ce qu'on peut y voir comme un souvenir historique de la création succes-

sive des notes de la gamme védique. Les *gandharvas* Nārada et Tumburu sont donnés dans le *Nāṭya-śāstra* et les traités de musique classique postérieurs comme des autorités musicales, et peuvent n'avoir pas eu une existence purement mythologique<sup>11</sup>.

Affectation des accents ou des notes à la récitation des différents Védas. — L'hypothèse que nous avons émise plus haut avec Burnell, d'après laquelle les notes musicales seraient dues à une simple évolution des accents védiques, dont le nombre s'est accru graduellement comme celui des notes elles-mêmes, est corroborée par la théorie de cette même *gīkshā* qui, d'accord en cela avec d'autres traités similaires, le *Taittirīya-pratīkhyā* (XXIII, 12-15), le *Bhāṣṭika-sūtra* (2, 36), etc., affecte aux trois Védas, Rik, Yajus et Sāma, un nombre plus ou moins grand d'accents, que nous savons en relation si étroite avec les notes. Si nous considérons la gamme des 7 notes ou accents reproduite dans le tableau comparatif précédent, nous voyons que les 3 premiers noms sont donnés comme désignant les accents du Rig-Vēda, les 4 noms de 2 à 5 comme ceux des accents du Yajur-Vēda (*Taittirīya-saṁhitā*), et que les chantes de *sāmans* employaient la gamme entière<sup>12</sup>. Ne peut-on pas voir là comme une sorte de développement progressif de la tonalité dans les incantations védiques?

Le tableau ci-dessous résume cette théorie :

1 fa	krushta ou prathama.	} Brāhmanas <sup>13</sup> .	} Rig-Vēda <sup>14</sup> .	} Yajur-Vēda.	} Sāma-Vēda.
2 mi	dvitiya				
3 ré	tritīya				
4 do	caturtha				
5 si	mandra				
6 la	krushta ou anusvārya				
7 sol	atisvārya				

Nombre variable des notes de l'échelle. — En fait, les 7 notes entraient rarement dans la composition des *sāmans*; la septième, relativement récente, ne se rencontre que dans un ou deux<sup>15</sup>. Si on en croit le *Pushpa-sūtra*<sup>16</sup>, les Kāṭhumas ne chantent que deux

*sāmans* à 7 notes; d'autres ont une échelle de 6 et de 5 notes seulement. Certaines écoles n'en admettraient même que 3 ou 4. Ainsi les Ahvārakas, adeptes d'une école du Yajur-Vēda, n'emploient que les 3 notes *dvitiya*, *prathama* et *krushta*<sup>17</sup>, ou, d'après un autre

1. Burnell, *The Arsheya-brāhmaṇa*, Introduction, p. xliii.

2. *Indische Studien*, t. IV; et éd. Whitney.

3. *Iṅg*, ouvr. cité, p. 70.

4. *Indische Studien*, t. I, p. 48.

5. Ed.-A. Rognier, *Journal Asiatique*, 1888, II, p. 293.

6. Burnell, *The Arsheya-brāhmaṇa*, Introduction, p. xliii.

7. *Krushta*, déclare-t-il (*The Arsheya-br.*, p. xliii) est indubitablement la première note, et on l'appelle généralement *prathamā*; cela ressort du commentaire de Sāyana sur l'*Arsheya-br.* Le nom le plus communément donné à la 5<sup>e</sup> est *mandra*.

8. Le texte de la *Nārada-gīkshā* semble intervertir l'ordre de *mādhāda* (qui serait la 6<sup>e</sup>) et de *dhaivata* (la 5<sup>e</sup>).

9. Le *Bhāṣṭika-sūtra*, le *Vājasaneyi-pratīkhyā* (comment. *Indische Studien*, t. IV, p. 139), la *Pininiya-gīkshā* (*Indische Studien*, t. IV, p. 351, etc.), donnent aux notes des *sāmans* les noms autres plus tard dans la musique *sāmerita* (*śadja* ou *śadja*, *riṣabha*, etc.).

10. I, 5, 13-14. — Voir Burnell, *The Samhita-panishad-br.*, p. vi.

11. I, III, 87-88.

12. Comp. chap. II, p. 260. Ils sont déjà cités dans la *Loṃganyā-gīkshā* (Burnell, ouvr. cité, p. vi, note).

13. Burnell, *The Samhita-panishad-br.*, p. vi.

14. Les Brāhmanas sont, rappelez-le, en prose; ils n'auraient que faire dans ce tableau, si on ne tenait compte de la méthode chantante que les Orientaux appliquent à toute lecture ou récitation. Ces deux accents, correspondant aux notes *fa* et *mi*, seraient des espèces particulières, fautes en quelque sorte, de l'*udatta* et de l'*anudatta* (Burnell, *Id.*, p. xlii, note).

15. La *Māndūkī-gīkshā*, d'après Haug (ouvr. cité, p. 80) attribue au Rig-Vēda 4 accents et non 3.

16. *Sampradāyikā*, I, 281. Voir Burnell, *Id.*, p. xix, note.

17. *Indische Studien*, t. I, p. 47, 48. — *Id.*, t. VII, p. 261, note.

18. *Taittirīya-pratīkhyā*, XXIII, 14, 15; éd. Whitney, p. 409.



texte<sup>1</sup>, *tritiya*, *prathama* et *krishā*. Les *Taittirīyas* n'en connaissent que 4 (des quatre du tableau ci-dessus)<sup>2</sup>.

**Rapports établis entre les accents poétiques et les notes de la gamme classique.** — Les techniciens hindous des diverses écoles védiques n'ont pas méconnu les rapports que les notes musicales devaient avoir avec l'accent poétique; mais leurs tentatives arbitraires et peu concordantes, pour rapprocher les accents usuels des Védas, *udatta*, *anudatta*, *svarita* et *pracita* ou *pracaya*, des notes connues de la gamme classique, ne sont certes pas de nature à faire faire un pas à cette question, aussi délicate qu'intéressante, de l'origine des notes musicales.

D'après les uns (*Pāṇinīya-gīkshā*, recension du *Yajus*, *śloka* 14<sup>3</sup>), à l'*udatta* correspondent les notes: *nishāda* et *gāndhārā*<sup>4</sup>; à l'*anudatta*, *riṣabha* et *dhāt-vat*; au *svarita*, *śaḍja*, *pancama* et *mādhyama*. — Mais la *Māṇḍūkī-gīkshā* rapproche au contraire l'*udatta* de *nishāda*, l'*anudatta* de *śaḍja*, le *svarita* de *riṣabha*, et le *pracita* de *dhātva*<sup>5</sup>. — De son côté, le commentateur du *Taittirīya-pratīkāḥya* (ch. XXIII, 10)<sup>6</sup> identifie l'*udatta* avec *dvitiya* (mi), l'*anudatta* avec *mandra* (si), le *svarita* avec *tritiya* (ré) et le *pracaya* avec *caturtha* (do).

Ce sont là jeux de théoriciens entichés de parallélismes forcés et de minuties puériles, comme furent les Hindous à toutes les époques de leur histoire.

**Rapports entre les 7 notes et les 7 mètres.** — Nous pouvons en dire autant des rapports qu'on a essayé d'établir entre les 7 notes et les 7 mètres des hymnes védiques, chaque mètre ayant, d'après les techniciens du Vêda, — comme plus tard d'après les théoriciens de l'époque classique, — sa note favorite<sup>7</sup>.

**Notes altérées.** — En dehors des 7 notes naturelles, il semble bien que la musique védique ait connu, comme la musique sanscrite, des notes intermédiaires, correspondant aux dièses ou bémols de notre échelle chromatique; mais les règles relatives à l'emploi de ces accidents n'ont pu encore être déterminées<sup>8</sup>.

**Valeur de durée des notes.** — La valeur ou durée affectée aux notes nous est mieux connue. Dans le système du *Mātrā-lakṣaṇa*<sup>9</sup>, les différentes durées des notes sont les suivantes: l'unité de temps est appelée *krasva* (brève); elle correspond au *lughu* de la théorie sanscrite<sup>10</sup> et vaut 1 *mātrā* ou temps. Les durées inférieures sont le quart de temps (*unumātrā*), la demi-mātrā. Viennent ensuite 1 1/2 *mātrā* (*adhyardha*); 2 *mātrās* (*dirgha*); 3 1/2 *mātrās* (*ardha-tisra*); 3 *mātrās* (*phala*); 3 1/2 *mātrās* (*ardha-catasra*).

Mais Burnell<sup>11</sup> déclare n'avoir pas saisi ces nuances lors de l'exécution des *sāmans*; dans l'usage courant, la durée de la note paraît dépendre de la longueur de la voyelle servant d'appui à la syllabe chantée, et on distinguerait seulement, en plus des notes brèves, les notes *dirghas*, d'une durée double, et les notes *vidhānas*, d'une durée triple, ou simplement accentuées dans la prononciation. Le signe de la note *dirgha*

serait seul noté, dans les manuscrits du nord de l'Inde habituellement par la lettre *ra* « ॠ », dans ceux du sud par le signe « ॡ ».

**Diversité des modes de notation en usage pour les sāmans.** — Nombreux, en effet, sont les procédés de notation du chant des *sāmans*. A vrai dire, chaque école, on pourrait dire chaque prêtre, a le sien. La notation varie dans les manuscrits, suivant qu'ils proviennent de telle ou telle région de l'Inde; et il n'est pas exagéré de dire qu'il serait absolument impossible de trouver deux exemplaires présentant, à cet égard, une concordance parfaite<sup>12</sup>. Les manuscrits des *gānas* sont uniquement copiés par les prêtres professionnels du *Sāma-Vêda* pour leur usage personnel; et, comme ils ne sont pas destinés au public, chaque copiste suit une méthode différente, du moins dans les détails, et ajoute, de-ci, de-là, tel signe qui lui est propre, dans le but de fixer sa mémoire et de faciliter sa lecture musicale.

A ne considérer que l'ensemble, on peut distinguer deux systèmes principaux de notation, l'un particulier aux manuscrits du Sud, qui se servent de lettres, tandis que l'autre, habituel aux manuscrits du Nord, emploie surtout des chiffres pour désigner les notes différentes.

**Notation par lettres, du Sud.** — La notation par lettres est, sans doute, la plus ancienne, elle est aussi la plus imparfaite; car, les lettres n'indiquant pas d'une façon suffisamment exacte les syllabes du texte auxquelles elles s'appliquent, ce procédé n'était pas de nature à préserver les chants des *sāmans* des altérations inévitables. Il y a, de plus, près de 300 groupes de lettres destinés à ce genre de notation, et s'intercalant dans le texte au détriment de la clarté. Aussi est-il impossible d'entrer dans les détails et d'exposer un système aussi compliqué; quelques indications suffiront à en donner une idée<sup>13</sup>.

Les chants, dans cette notation, comme dans les autres du reste, sont divisés par des barres ou mesures (*parvans*). Après la première syllabe de la mesure, rarement en son milieu, on insère des groupes syllabiques ayant une signification particulière, c'est-à-dire désignant chacun une note ou un ensemble de notes.

Prenons pour exemple le commencement du 1<sup>er</sup> *sāman* des recueils de *gānas*, tel qu'il est noté dans les manuscrits du Sud, et où les lettres de notation sont en italique :

o la gñā i | ā cha ya hī na vi llo yā i | etc.

Dans ce système, *la* désigne la 4<sup>e</sup> note (marquée par le chiffre 4 dans la notation du Nord), c'est-à-dire, comme l'indique le tableau de concordance de la page 285, la note *caturtha*; *cha* désigne les notes 2, 3, 4; *na*, les notes 1 et 2 et le signe *prekṣā*<sup>14</sup>. — De la même façon, *ka* désigne une note, *ke* un groupe de 7 notes...

Les adeptes de l'école Jaiminiya emploient, parait-il, un système analogue; mais alors chaque lettre représente une note distincte<sup>15</sup>.

1. La *Nārada-gīkshā*. Voir Haug, *ouvr. cité*, p. 69.

2. Ed. Whitney, p. 440. Comp. Haug, *ouvr. cité*, p. 60. Voir chap. IV, p. 306.

3. Voir *Indische Studien*, t. IV, p. 381.

4. C'est-à-dire, comme le remarque Rām dān Sān (*Ālīkṣika rāhasya*, t. II, p. 421. 123), les deux notes qui ont 2 *arutis*; tandis que les notes à 3 *arutis* correspondent à l'*anudatta*, et celles à 4 *arutis* au *svarita*.

5. Voir Haug, *ouvr. cité*, p. 56-57.

6. Ed. Whitney, p. 410.

7. Voir notamment le *Chandaś-sātra* du méticien Pingala (A. Weber, *Indische Studien*, t. VIII, p. 236, 256, 259).

8. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xlv, nota.

9. Burnell, *The Samhitā-parīkṣā-br.*, p. xix.

10. Voir chap. IV, p. 297 et 300.

11. Burnell, *id.*, p. xx.

12. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xli.

13. Burnell, *The Arsheya-br.*, p. xxvi.

14. Dont nous donnons plus loin la signification.

15. *Id.*, p. xxvii.

**Notation par chiffres, du Nord.** — La méthode de notation à l'aide de chiffres, qui, originaire du Nord, a fini par se généraliser, mais plus récemment, dans l'Inde entière, est beaucoup plus simple; mais là encore il existe des différences de détail très grandes d'une école (*śākhā*) et d'une époque à l'autre<sup>1</sup>. Le système qu'expose Burnell, dans l'*Introduction* de son édition de l'*Aṛṣheya-brāhmaṇa* (p. xli-xlvii), pour donner une idée de la façon dont les prêtres actuels chantent le Sāma-Véda, est celui de la *Kaṭhumi-śākhā*; c'est celui suivi dans la plupart des éditions modernes des *sāmans*. Les six premières notes y sont désignées par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6; la dernière, peu usitée en fait, par le chiffre 7 ou le signe « — ». Ils correspondent, ainsi que nous l'avons déjà dit<sup>2</sup>, aux notes *fa mi ré do si la sol*, et se placent au-dessus de la ligne, sur la syllabe correspondante du texte du *sāman*.

Outre ces signes, affectés aux 7 notes simples (*prakṛitis*), il y a 7 autres signes ou termes techniques<sup>3</sup>, indiquant certaines modifications de mesure, d'octave, ou bien des groupes de notes: 1° le *prekha* « 2 » (dans le sud « *pre* ») augmente de deux temps (*mātrās*) la durée de la syllabe précédente et prend fin avec la seconde note; 2° le *namana* représente les 3 premières notes de l'échelle (1, 2 et 3); 3° et 4° les deux

*karṣanas* marquent l'octave supérieure «  $\wedge$  », ou l'octave inférieure «  $\vee$  » et leur signe affecte toutes les notes intermédiaires; 5° le *vinata* « S » (ou « *vi* ») sert à représenter les notes 1 et 2; 6° et 7° les deux autres signes *vikṛitis* sont des floritures ou petites notes: l'*atyukṛāma* tenant lieu du groupe de notes 4, 5, 6, 8, et le *samprasāraṇa*, du groupe 2, 3, 4, 5.

Parmi les nombreux termes techniques que renferme encore le vocabulaire propre aux prêtres du Sāma-Véda, nous nous bornerons à citer l'*abhiḡata*, qui augmente d'un temps (*mātrā*) la durée de la note précédente, et est indiqué ordinairement (dans l'édition de la *Bibliotheca Indica* notamment) par le chiffre « 7 ». Quand chacune des notes d'un groupe, exprimées déjà par des chiffres, est surmontée d'un nouveau chiffre (2 3 4 5), ce dernier indique la valeur de durée de la note. Les barres de mesures (*parvan*) ne servent qu'à indiquer que les notes intermédiaires se chantent d'une seule haleine, et la dernière note de la barre est toujours *vṛiddha*<sup>4</sup>.

**Spécimen de la notation des sāmans avec traduction en plain-chant.** — Nous pouvons illustrer ces explications en donnant, comme spécimen, dans leur notation chiffrée<sup>5</sup>, les deux premiers *sāmans* du recueil des chants védiques, avec leur transcription en notation du plain-chant empruntée à Burnell<sup>6</sup>:

### Notation du 1<sup>er</sup> Sāman

Ūgnāy | āyāhi 3 vōto yā 2i | tōyā 2i |

grīnā nōha vyadātōyā 2i | tōyā 2i |

nāy: hō tā sāt 23 | tsā 2i | vā 23 | āhōvā | tū 23 | sāt |

### Gautamasya parka (1,1,1)

Prastāva Udgītha  
O.gnā.i ā.yāhō - vā.i.tō.yā - i tō.yā - i

grī.nā.nō.ha.vyadātō.yā - i tō.yā - i  
Prastāva Upadrava Nidhana  
nā.i.hō.tā.sā - tsā - i vā - āhō.vā.tū - sāt

### Notation du 2<sup>e</sup> Sāman

Āgno āyāhi vī | tōyāt | grīnā nōha vyadātō

23 yāt | āhōtā sāt varhā 23 ihi varhā

2 sāt 23 āhōvā | vāhāt 3 sāt 23 4 sāt

### Katyapasya barhiṣhyam (1,1,2)

Prastāva Udgītha  
Ā.gno.ā.yā.hi.vi.tō.yā.i grī.nā.nō.ha.vyadātō  
Prastāva Upadrava  
- yāt i nā.hō.tā.sāt.varhā - i sāt var.hā -  
Nidhana  
i.sāt - āhō.vā var.hā sāt - - -

Les *sāmans*, tels qu'ils sont donnés dans les publications indigènes, servaient de base à des compositions plus étendues et comportaient certaines modi-

cations de détail. Dans son *Introduction* au *Samhitā-purnishad-brāhmaṇa* (1877), Burnell émettait l'espoir (p. xx) de pouvoir donner un jour un de ces morceaux

1. Śāyana, dans son commentaire de l'*Aṛṣheya-br.*, n'adopte aucun système de notation; lorsqu'il cite un *sāman*, il désigne toujours les notes par leur nom.

2. Voir le tableau p. 284.

3. Ces signes, purement modernes, sont appelés *vikṛitis* (Burnell, *The Aṛṣheya-br.*, p. xliii).

4. Burnell, *The Aṛṣheya-br.*, p. xlv.

5. A défaut de l'édition de la *Bibliotheca Indica*, utilisée par Burnell, et que nous n'avons pas sous la main, nous reproduisons le texte d'une édition indigène (*sans lieu ni date*), la *Sāma-midhaua-brāhmaṇa* Sāma-sūci (p. 1).

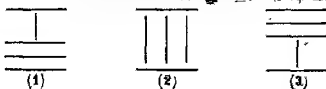
6. *Over, cit.*, p. xlv-xlvi. — Burnell fait observer que la ressemblance entre les *sāmans* et les airs du plain-chant n'est pas parfaite,

que certains passages des premiers (plus anciens et moins *cultivés*) sont contraires aux règles du second et assure désagréables pour des oreilles étrangères; enfin que le chant y est continu et non *staccato* (p. xlv).

(\*) Romanque. — L'édition que nous avons suivie présente indubitablement, aux endroits marqués d'un astérisque (\*), quelques variantes de détail comparativement à celle de la *Bibliotheca Indica*. Il en résulte que la transcription en plain-chant ne correspond pas parfaitement avec le texte placé en regard. Mais le lecteur prévenu pourra obvier à cet inconvénient, notre seul but étant de faire saisir par un exemple le système de la notation védique dans son ensemble, en donnant en même temps une idée, quelque peu imparfaite, de ce que pouvaient être les *Canthènes* du Sāma-Véda.

de chant, tel que le *Rathamara*<sup>1</sup>, dans son entier; mais nous ne croyons pas qu'il ait pu, dans une publication postérieure, réaliser ce projet.

**L'exécution des sâmanas et les moyens mnémotechniques employés.** — Cela est d'autant plus regrettable que l'art des *sâma-gas*, presque tombé en désuétude, semblerait aujourd'hui bien près de disparaître. Mais cette décadence est, certes, moins surprenante que le fait qu'une méthode liturgique aussi compliquée ait pu se perpétuer, d'une façon si minutieusement exacte et pendant de si longs siècles, dans les écoles religieuses, par la seule tradition orale, avant d'avoir été fixée par l'écriture. Dans le rituel formaliste des *Véda*s, il ne fallait oublier, pour que les prières, véritables incantations, eussent leur efficacité, ni une syllabe, ni une intonation. Cela n'a pu se faire que grâce à la faculté prodigieuse de mémoire, que les besoins d'un culte exigeant et d'une littérature aux proportions inouïes et colossales avaient développées dans la race Aryenne. Les prêtres usaient, il est vrai, de procédés mnémotechniques ingénieux, afin de se reconnaître dans le dédale inextricable des prescriptions de leurs livres saints. Pour se guider dans l'exécution complexe de la série des *stomas*<sup>2</sup>, qu'ils psalmodiaient au cours du sacrifice, les chœurs du *Sâma-Véda* avaient imaginé diverses méthodes en quelque sorte mécaniques. Ils prenaient, par exemple, pour les *stomas* de 16 parties, un nombre équivalent de petites baguettes de bois *udumbara*, de la longueur de la main, appelées *kūṣa*, et les disposaient sur 3 rangs, ou *paryāyas*, de 5 chacun, en commençant par le bas d'une manière particulière, comme le montre la figure ci-dessous.



Quand le *stoma* se composait de 17 ou 24 parties, on ajoutait, au-dessus du 3<sup>e</sup> ras, le nombre de baguettes nécessaires<sup>3</sup>.

#### Mouvements et figures des doigts et des mains.

— Il marquaient encore les notes ou les accents par des figures ou mouvements appropriés des doigts et des mains<sup>4</sup>, que décrivent divers manuels<sup>5</sup>, et que Burnell avait pu voir exécuter par les *sâma-gas*<sup>6</sup>. Dans la récitation du *Rig-Véda* notamment, l'extrémité du pouce appliquée à la naissance de l'index désignait l'*udâtta*; de la même façon le *svartta*, le *dhritva* ou *pracaya*, l'*anudâtta*, se marquaient à l'aide du pouce en combinaison avec l'annulaire, le médius, ou le petit doigt successivement.

**Renseignements complémentaires sur la théorie musicale.** — Certains traités, notamment les *śikshâs*, renferment quelques renseignements complémentaires sur la théorie musicale; mais ces données sont évidemment récentes et ont peu de rapport avec le sujet de ce chapitre. Nous nous bornons donc à signaler la mention que fait la *Nârada-śikshâ*, par exemple (2<sup>e</sup> *khandâ*), des 7 notes (*śadja*, etc.); — des 3 gammes, *śudja*, *madhyama* et *gândhârâ*, cette dernière inconnue du *Nârada-śâstra*; — des 21 *mûrchands* (7

pour chacune des gammes), et des 48 *tînas*, etc. Nous avons là encore un exposé de la théorie des *râgas* ou mélodies-types (qui devait prendre une si grande extension postérieurement au *Traité de l'Uthara*), avec indication des 45 *grâma-râgas*. Le 3<sup>e</sup> *khandâ* (chapitre) distingue 10 espèces de chants (*gânas*): *rakta*, *pîna*, *alamkrîta*, etc., et 14 fautes en matière de chant. Il renferme l'identification, admise également par la *Mândûkî-śikshâ*, des notes avec certains objets de la nature, leur distribution entre 4 castes, le rapport des notes avec le cri de certains animaux, les organes qui sont censés les émettre; enfin décrit la gymnastique des doigts et des mains appropriée à leur désignation, etc., etc.

Ces données de la théorie musicale se retrouvent point par point dans les traités ou *samgîtas* de la période classique<sup>7</sup>, et ne nous apprennent rien sur ce que pouvait être la musique Aryenne ou pré-sanscrite, encore si peu connue.

**Conclusion.** — A vrai dire, dans les pages qui précèdent, nous n'avons pu tracer qu'une ébauche incomplète de l'art musical védique, dont l'origine se perd dans un nébuleux passé, avec ces Antiques caniniennes religieuses, premiers balbutiements de l'homme aux prises avec les forces de la nature qui l'émerveillent et qui l'effrayent, à la fois actes d'adorations naïves et spontanées et d'incantations utilitaires et égoïstes. Dans les pratiques cultuelles, encore existantes naguère, de ce peuple éminemment conservateur, on peut espérer saisir comme un reflet de l'art des premiers temps.

Quant à la vie de la société profane, mondaine si l'on peut dire, dans laquelle les divertissements de la musique et de la danse tenaient une place importante, à côté des effusions mystiques et religieuses, elle nous échappe à peu près complètement. Nous rencontrons de-ci, de-là, des traces d'un certain raffinement, indices d'une civilisation grandissante; mais ce ne sont que des lueurs pâles et fugitives. La nuit des temps voile à jamais les premières manifestations musicales de cette race Aryenne, qui, descendue des plateaux du Pamir et de l'Hindou-Kouch, se trouvait campée dans les vallées du Sindh et du Penjab, en marche pour la conquête de l'Inde. Là, elle devait attendre rapidement au comble de la puissance politique, à l'apogée de la gloire littéraire et artistique, et, dans une ère de prospérité malheureusement trop courte, développer en paix les merveilleuses dispositions dont l'avait dotée la nature pour la musique, qui fut, dès l'origine, et qui resta toujours son art de prédilection.

## CHAPITRE IV

### LA THÉORIE CLASSIQUE

**Classification hindoue des arts de la musique.** — Dans le système d'esthétique de l'Inde, comme dans

1. Voir, plus haut, p. 278.

2. Voir p. 278.

3. Voir à ce sujet Haug, *Altareya-brâhmana*, t. II, p. 136, note, et comp. Burnell, *The Ariseya-br.*, p. xxviii et 105.

4. Nous verrons plus tard, dans la musique classique, le chef d'orchestre se livrer à une gestulation analogue, pour marquer les différents temps de la mesure. V. chap. IV, p. 297.

5. Par exemple, le récent *Dhârana-lakshana* de Sâhâpâtî (Burnell, *ouvr. cité*, p. xxviii), la *Pratîtyak-śikshâ* (recension du *Rig*, vers 43 dans A. Weber, *Indische Studien*, t. IV, p. 365); le *Tattvîrtiga-grîthi-śikshâ*, éd. Whitney, p. 432.

6. Burnell, *ouvr. cité*, p. xxviii.

7. Voir le chapitre suivant.

celui de la Grèce, la musique ne constituait pas, du moins à l'origine, un art distinct. On peut dire qu'il en fut de même dans toute l'antiquité. « L'esprit antique, remarque M. A. Gevaert (ouvr. cit., I, p. 27), ne pouvait se résoudre à séparer la musique de la poésie et de la danse. Parole, chant, jeu des instruments, mouvements du corps, tout devait être fondu en une puissante unité pour la production d'une œuvre d'art complète. »

C'est dans le théâtre que cette union trouva sa réalisation la plus parfaite, et, à un degré moindre, dans les compositions, chorales ou non chorales, de la poésie lyrique, où l'élément orchestrique et l'action scénique jouaient et jouent encore dans l'Inde, à côté du chant et du jeu des instruments, un rôle essentiel et indispensable.

Aussi loin que nous pouvons remonter dans la théorie hindoue, nous trouvons donc le chant et l'instrumentation musicale étroitement unis, « à l'image d'un cercle de feu », à la mimétique et à la danse, aussi bien qu'à la poésie, au texte (*pada*), sous le terme général de *gāndhārva*.

**Science du *gāndhārva*.** — C'est du nom des êtres mythiques transformés en musiciens du paradis d'Indra que la science musicale a été ainsi appelée le *gāndhārva-vēda*<sup>1</sup>. D'après le *Nāṭya-śāstra*<sup>2</sup>, cette science traite de trois objets distincts; elle embrasse : 1° la théorie des sons musicaux (*svara*), qu'ils proviennent du luth corporel (*śārīri-vīṇā*) ou des instruments proprement dits; 2° le rythme musical et orchestrique et la mesure (*tāla*); 3° la grammaire et la métrique appliquées au texte chanté (*pada*).

**Science du *saṃgīta*.** — Plus tard, la science musicale sera appelée *saṃgīta-vidyā*; les manuels (*saṃgīta-śāstras*) traiteront du chant (*gīta*), des instruments de musique (*vādya*, *vādītra*) et de la danse (*nṛitya*) comprenant la mimétique et l'action scénique (*abhinaya*). On retrouve cette division générale dans la plupart des ouvrages postérieurs au *Traité sur le Théâtre* de Bharata<sup>3</sup>.

De ces trois éléments du *saṃgīta*, le premier est le chant : c'est en raison de la supériorité du *gīta* que l'on a donné à l'ensemble le nom de *saṃgīta*; son importance prime celle de l'instrumentation musicale, qui n'en est que l'accompagnement; de même la danse se modèle sur le jeu des instruments<sup>4</sup>.

Il va sans dire que nous ne nous occuperons dans cette étude que de la musique vocale et instrumentale, à l'exclusion de l'orchestrique et du texte.

**Distinction du *mārga-saṃgīta* et du *deśi-saṃgīta*.** — Les auteurs postérieurs au *Nāṭya-śāstra* distinguent deux espèces de *saṃgītas*, la doctrine classique, traditionnelle (*mārga*), apportée du séjour des dieux sur la terre et consignée, d'après la révélation de Brahmā, dans les œuvres de Bharata et des premiers musiciens-ascètes; et la méthode populaire (*deśi*), variable suivant les diverses régions de l'Inde, et dont l'objet, non plus divin, mais exclusivement terrestre, est de toucher et de charmer le cœur des humains<sup>5</sup>. Ils les exposent généralement toutes les deux : l'Inde est par excellence le pays où rien ne se perd. Du reste, les deux systèmes ne paraissent

aucunement contradictoires, l'un étant le résultat de l'évolution régulière de l'autre, qu'il complète en quelques-unes de ses parties. Contrairement à l'opinion émise par S. M. Tagore (*Six Principal Rāgas*, p. 2), nous estimons que la doctrine classique n'est jamais complètement tombée en désuétude; c'est toujours à elle que se réfèrent d'abord les théoriciens; jusqu'à Soma (xv<sup>e</sup> siècle) et au delà, en la faisant suivre de leur système plus ou moins personnel, emprunté à la tradition populaire et régionale. Nous pouvons donc l'exposer en son entier, sans craindre de faire œuvre inutile.

**Théorie physique et physiologique du son.** — La musique de l'Inde n'est pas une musique scientifique; cependant les théoriciens postérieurs à Bharata ont imaginé ou reproduit certaines lois de production et de propagation du son qu'il serait intéressant de résumer. Bornons-nous aux quelques indications suivantes :

Le système entier de la musique (chant, instruments, danse), aussi bien que celui du langage, aussi bien que celui de l'univers, repose sur le son (*nāda*)<sup>6</sup>. Le son est à l'état latent ou non produit (*an-dhata*), ou bien produit par un choc (*dhata*), et ces deux alternatives peuvent se présenter dans le corps humain ou dans l'atmosphère<sup>7</sup>. Dans le corps, l'âme universelle (*ātman*) émet l'esprit vital (*manas*); du choc de l'esprit sur le feu corporel jaillit le souffle (*māruta*), qui, de la « jointure de brahma », remonte peu à peu et donne naissance au son dans les cinq organes de production suivants : le nombril, le cœur, le gosier, la tête et la bouche. Selon qu'il vient d'un de ces cinq endroits, le son est, successivement et dans l'ordre, très tenu (*ati-sūkṣhma*), tenu (*sūkṣhma*), fort (*pūṣṭa*), faible (*a-pūṣṭa*), et artificiel (*kṛitrīma*)<sup>8</sup>. Le son peut, de même, avoir son origine dans l'éther, par l'action combinée du feu et de l'air.

Le *Nāṭya-śāstra* se borne à distinguer le son (*svara*) vocal et le son instrumental; le premier est produit par le luth corporel (*śārīri-vīṇā*), autrement dit par les cordes vocales, le second par le luth fait de bois (*dhravī*)<sup>9</sup>. D'autres théoriciens compléteront cette classification, en y ajoutant le son que donnent les flûtes et les autres instruments<sup>10</sup>.

#### Les octaves.

**Les trois sthānas, organes producteurs du son, registres de la voix, ou octaves.** — Le son musical, vocal ou corporel, le premier en importance, comme nous l'avons vu, a trois sièges de production ou *sthānas* : la poitrine (ou le cœur), la gorge et la tête<sup>11</sup>. A ces trois organes correspondent trois registres de la voix : elle est grave (*māndra*), moyenne (*madhya*) et aiguë (*tāra*), suivant qu'elle vient de la poitrine, de la gorge ou de la tête. Chacun de ces trois registres est le double en acuité (*dvi-guṇa*, *utkaro-ḥara*) de celui qui le précède, et peut émettre 22 espèces de sons musicaux distincts, qu'on appelle *śrūtis* (audition), parce qu'ils sont les plus tenus que l'oreille puisse percevoir.

A cet effet, les théoriciens sont allés jusqu'à admettre l'existence dans la poitrine de 22 tuyaux (*nādi*)

1. V. plus haut, ch. II, p. 269.

2. V. N.-p., XXVIII, 7 et suiv., et comp. notre *Contribution à l'étude de la musique hindoue*, p. 54-55.

3. V. *Saṃg-ratn.*, I, 1, 21 et suiv.; *Saṃg-darp.*, I, 3; *Saṃg-pārij.*, 20.

4. *Saṃg-ratn.*, I, 1, 24; *Saṃg-pārij.*, 20.

5. *Saṃg-ratn.*, I, 1, 22-23; *Rāga-vibodha*, I, 6-7; *Saṃg-pārij.*, 21.

6. *Saṃg-ratn.*, I, 1, 11 et suiv.; *Saṃg-darp.*, I, 13 et suiv.

7. *Saṃg-ratn.*, I, 1, 3; *Saṃg-darp.*, I, 15.

8. *Saṃg-ratn.*, I, 11, 3-5; *Saṃg-darp.*, I, 34-35.

9. N.-p., I, 12. Comp. *Saṃg-darp.*, I, 40-40.

10. S.-S.-S., I, p. 21, l. 11-12.

11. N.-p., XXVIII, p. 32 de notre édition, et XIX, 40, 41. — *Saṃg-ratn.*, I, 11, 7; *Saṃg-darp.*, I, 49. — Comp. *Période védique*, ch. III, p. 279.

en rapport avec les vaisseaux supérieurs (*ūrdhva-ndā*) : à gauche *idd*, à droite *pingalā*, au milieu *su-sūmad* (placé sur l'ouverture du sommet de la tête, le *brahma-randhra*), qui, frappés obliquement par le vent ou le souffle (*mātrā*), donnent successivement naissance aux 22 *grutis* de plus en plus aiguës de cet organe<sup>1</sup>. Il en serait de même pour la gorge et la tête; pourvus l'une et l'autre de 22 tuyaux (ou cordes?) donnant des sons de plus en plus élevés dans l'échelle musicale.

Cette échelle musicale comprend donc 3 octaves, et l'espace de chacune de ces octaves se trouve partagé en 22 intervalles minimes. Mais la musique hindoue, obéissant à une loi constante chez tous les peuples, procède par sons nettement séparés les uns des autres, sans passer par tous les sons musicaux intermédiaires dont elle admet l'existence. Elle connaît, depuis les temps les plus reculés<sup>2</sup>, la division de l'échelle en 7 notes (*svaras*), d'où le nom de *sapt-taka* (série de sept, heptacorde) donné à ce que nous appelons plus improprement une octave.

Ces sept notes, comme nous le verrons plus loin, sont désignées par les mots *śhādja*, *riśabha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pañcama*, *dhaivata* et *nishāda* (ou simplement par la syllabe initiale de ces mots : *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*), et à chacune est affecté un certain nombre de *grutis*. C'est ainsi qu'on dit que, dans la gamme du mode *śhādja*, *śhādja* a 4 *grutis*, *riśabha* 3, *gāndhāra* 2, *madhyama* 4, *pañcama* 4, *dhaivata* 3, *nishāda* 2; tandis que, en mode *madhyama*, *śhādja* continue à avoir 4 *grutis*, *riśabha* 3, *gāndhāra* 2, *madhyama* 4, mais *pañcama* en a 3, *dhaivata* 4 et *nishāda* toujours 2<sup>3</sup>.

### Les *grutis*.

**Théorie des *grutis*.** — Qu'est-ce donc, au juste, que la *gruti*, que nous trouvons à la base de la théorie des sons musicaux, et qui doit, à ce titre, retenir un instant notre attention? Le mot se rattache à la racine *gru*, écouter, entendre (grec *αἰσθάνω*); sa signification commune est *audition*, *fait d'entendre*. D'après la définition hindoue, c'est une division du son (*dhvani-bheda*), la plus faible que l'oreille puisse percevoir clairement et distinguer; on ne peut aller au delà de cette quantité sonore sans tomber dans la confusion et détruire le plaisir auditif<sup>4</sup>.

Nous n'avons pas, dans notre langage musical, de terme précis qui exprime exactement la nature et la valeur de cette unité de son, la plus faible que l'acoustique hindoue reconnaisse. Ce n'est pas absolument le quart de ton, qui résulterait de la division de notre demi-ton égalisé par tempérament en deux parties égales; — car, pour qu'il en soit ainsi, il faudrait que, dans le système hindou, ces intervalles (*antara*) équidistants soient la 24<sup>e</sup> partie et non la 22<sup>e</sup> de l'octave. Malgré cela, il nous arrivera de la traduire par le mot *quart de ton*; mais il faut qu'il soit bien entendu qu'elle lui est un peu supérieure et qu'elle représente exactement la quantité résultant du partage de l'octave en 22 parties égales et équidistantes.

1. *Saṃg-ratn.*, I, iii, 8; *Saṃg-darpa*, I, 51, 52.

2. Voir *Période védique*, ch. III, p. 278 et suiv.

3. *N.-p.*, XXVIII, 26-29.

4. Voir plus loin, ch. VIII, p. 369.

5. *Saṃg-ratn.*, I, iii, 23.

6. Voir surtout *Saṃg-ratn.*, I, iii, 29-39.

7. Voir également le schéma ci-dessous, p. 287.

8. V. encore ch. VIII, p. 369-370.

**Leur nomenclature.** — A chaque *gruti*, selon une habitude de raffinement passée en règle pour toute la littérature, l'imagination hindoue a donné un nom, même à celles qui ne peuvent pas être regardées comme intercalaires, du moins dans la gamme type, leur place dans l'octave étant déjà tenue par une note. La signification de ces noms n'offre guère d'intérêt; ce n'est qu'à titre de document que nous les donnerons.

La théorie postérieure au *Nāṭya-śāstra*<sup>5</sup> divise les *grutis* en 5 espèces (*jātis*), entre lesquelles elle les répartit inégalement :

Les espèces <i>śrīṭa</i>	en 4 :	<i>śivā</i> , <i>rasādī</i> , <i>vaṇīkā</i> , <i>ugrā</i> ;
— <i>āyātā</i>	5 :	<i>krōḍhā</i> , <i>prasāritā</i> , <i>saṃśṭhītā</i> , <i>rahinī</i> , <i>kumud-vatī</i> ;
— <i>karuṇā</i>	3 :	<i>āṇṇavā</i> , <i>aldyā</i> , <i>madantīkā</i> ;
— <i>uridu</i>	4 :	<i>manā</i> , <i>raktikā</i> , <i>grīhī</i> , <i>kahī</i> ;
— <i>madhyā</i>	6 :	<i>chandovātī</i> , <i>raṇjanī</i> , <i>māṇṇavī</i> , <i>raktikā</i> , <i>ra-mya</i> , <i>kashobhinī</i> .

Dé même ces cinq *jātis* sont distribuées inégalement entre les 7 notes de la gamme, de la façon suivante :

<i>śhādja</i> :	<i>śrīṭa</i> , <i>āyātā</i> , <i>uridu</i> , <i>madhyā</i> ;
<i>riśabha</i> :	<i>karuṇā</i> , <i>madhyā</i> ;
<i>gāndhāra</i> :	<i>uridu</i> ;
<i>madhyama</i> :	<i>śrīṭa</i> , <i>āyātā</i> , <i>uridu</i> , <i>madhyā</i> ;
<i>pañcama</i> :	<i>uridu</i> , <i>madhyā</i> ;
<i>dhaivata</i> :	<i>karuṇā</i> , <i>āyātā</i> , <i>madhyā</i> ;
<i>nishāda</i> :	<i>śrīṭa</i> , <i>madhyā</i> .

**Leur disposition dans l'échelle complète.** — On se rendra compte de la disposition des *grutis* dans l'échelle d'une octave, en se reportant aux tableaux de la page 289<sup>6</sup>, dont les premières colonnes indiquent de quelle façon et dans quel ordre les 22 *grutis* sont affectées aux 7 notes de la gamme-type. On y verra que les notes se placent sur le degré de l'échelle occupé par la dernière de leurs *grutis* propres. Par exemple, la note *śhādja* a 4 *grutis*, qui sont : *śivā*, *kumudvatī*, *mandā* et *chandovātī*; or, cette note n'occupe pas le premier échelon sur lequel est placée sa première *gruti* (*śivā*), mais le quatrième, marqué par sa quatrième *gruti* (*chandovātī*); de même *riśabha* occupe le 7<sup>e</sup> échelon, tenu par *raktikā*, etc., etc.

Nous insistons sur ce point extrêmement important, parce que la méconnaissance de ce procédé de disposition, que tous les auteurs sanscrits, depuis Cāṇḍagadeva jusqu'à Soma, s'accordent à indiquer, a été le point de départ d'erreurs flagrantes, qui ont rendu impossible, pour tous les écrivains européens et pour beaucoup d'écrivains indigènes, la compréhension de la théorie musicale hindoue, celle de la gamme en particulier<sup>7</sup>.

Comme preuve de l'exactitude de notre affirmation, nous pouvons reproduire la démonstration suivante, en quelque sorte classique, par laquelle le *Nāṭya-śāstra* (XXVIII, p. 28-29 de notre édition) et, après lui, le *Saṃgita-ratnākara* (I, iii, 41-43), prétendent illustrer la théorie des *grutis*.

On prend deux luths (*vīṇā*) persils, tels que le son soit le même pour l'un et pour l'autre. Ils ont 22 cordes<sup>8</sup>, dont chacune donne un son de plus en plus aigu que la précédente, sans qu'il y ait place entre deux de ces sons pour un son intermédiaire (musicalement appréciable) : l'intervalle d'un son à un autre est la *gruti*.

5. Comp. *Saṃg-ratn.*, I, iv, p. 46, et *Āṅgāntā*, I, 17, p. 15, et 41, p. 39.

10. A côté de cet instrument pauvre de 22 cordes, il en existe un autre, dans l'Inde, appelé de même *gruti-vīṇā*, formé de 22 ou de 23 touches ou chevilles, affectés à chacune des *grutis* d'une octave. Voir ch. VI, p. 348. Comp. Day, *ouvr. cité*, *Appendice*, p. 169, et la revue *The Athenæum*, 5 nov. 1887, n° 3123, p. 612.

Figurons, dans le tableau suivant, pour la commodité de notre exposition, les 22 cordes par autant de lignes parallèles, équidistantes, numérotées de 1 à 22. Cela fait, nous plaçons, dans chacun des deux luths, les 7 notes de la gamme de la façon suivante : *sa* sur la 4<sup>e</sup> corde (ou ligne), *ri* sur la 7<sup>e</sup>, *ga* sur la 9<sup>e</sup>, *ma* sur la 13<sup>e</sup>, *pa* sur la 17<sup>e</sup>, *dha* sur la 20<sup>e</sup> et *ni* sur la 22<sup>e</sup>. Les notes se trouvent ainsi sur la corde affectée à la dernière de leurs *grutis* propres. Des deux luths, l'un reste fixe et servira de repère, le second est soumis aux variations suivantes dans le pincement des cordes :

1<sup>o</sup> On baisse de 1 *gruti* les notes de ce deuxième luth. Donc, dans notre tableau, *ni* se trouvera placé sur la corde 21, *dha* sur la corde 19, etc. ;

2<sup>o</sup> Nouvel abaissement de 1 *gruti* : les deux notes en possession

de 2 *grutis*, *ga* et *ni*, descendues, par ces deux opérations, de 2 rangs dans le luth mobile, prennent respectivement la place de *ri* et *dha* du luth fixe, c'est-à-dire sonnent comme *ri* et *dha* ;

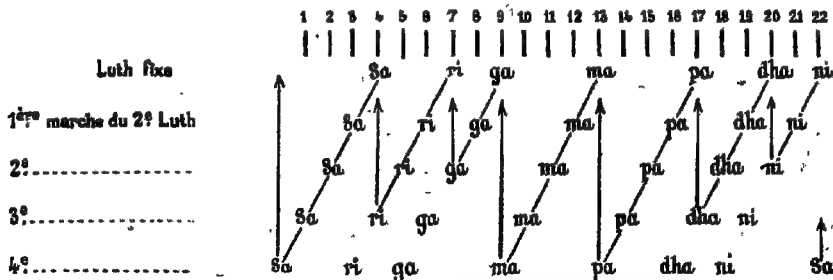
3<sup>o</sup> Par suite d'un troisième abaissement de 1 *gruti*, les deux notes en possession de 3 *grutis*, *ri* et *dha*, du deuxième luth prenant respectivement la place de *sa* et *pa* du luth fixe... ;

4<sup>o</sup> Enfin, à la suite d'une quatrième opération analogue, les trois notes à 4 *grutis*, *sa*, *ma*, *pa*, du deuxième luth, prennent respectivement la place de *ni*, *ga*, *ma* du luth fixe...

Dans chacune de ces quatre opérations, on saisit distinctement chaque fois, en faisant résonner les deux luths, la distance qui sépare le son de l'un du son de l'autre, c'est-à-dire l'intervalle d'une *gruti* fixe et d'une *gruti* diminuée.

## SCHEMA EXPLICATIF DE LA GENÈSE DES GRUTIS

D'APRÈS LE NĀṬYA-ĀSTRĀ ET LE SĀNGITA-RĀTRĀKĀRA



## Les notes.

Nous avons vu plus haut<sup>1</sup> que, des 22 *grutis* de l'octave, 7 avaient été élevées à la qualité de notes (*svaras*). Ce sont celles dont la douce résonance charme l'oreille<sup>2</sup>, alors que la série des *grutis* qui les précède les fait en quelque sorte désirer. Leurs noms diffèrent totalement de ceux des 7 *yanas* que nous avons trouvés dans la littérature exégétique des Védas<sup>3</sup>.

Quand on veut noter ou solfier un chant, ou encore en manière d'abréviation, on emploie simplement la syllabe initiale des sept mots qui les désignent (*śaḍja*, *riṣabha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pañcama*, *dhaivata*, *nishāda*) ; ce qui, en caractères sanscrits, donne la série suivante :

स (Sa) रि (ri) ग (ga) म (ma) प (pa)

ध (dha) नि (ni)

**Étymologie, origine, lieu de production des sept notes.** — Nous ne pouvons nous appesantir ici sur les diverses étymologies, souvent contradictoires, que l'ingéniosité des auteurs et des commentateurs a imaginées pour rendre compte de ces dénominations<sup>4</sup>.

Tantôt le nom de la première note, *śaḍja* (née de six), est attribué au fait qu'elle est le fondement des six autres, ou, au contraire, qu'elle repose sur les six notes suivantes ; tantôt elle est supposée exiger, pour son émission, l'emploi simultané de six organes : le nez, le gosier, la poitrine, le palais, la langue et les dents ; elle naît de ces six organes. C'est la note prédominante<sup>5</sup> ; cette excellence, elle la doit

à son rang et à sa supériorité sur les autres, qui ne sont que ses ministres.

La seconde, *riṣabha* (taureau), jouerait au milieu de la gamme le rôle du taureau au milieu d'un troupeau de vaches : elle attirerait à elle tous les cœurs.

La troisième, *gāndhāra*, serait formée sur *gāna* (chant) : elle produirait le chant, ou charmerait dans le concert musical. Elle est de la même famille (*kula*) que *sa* et *ma*, ce qui lui a valu d'être placée à la tête d'une gamme dans le ciel<sup>6</sup>.

La quatrième, *madhyama* (médiane), tirerait son nom de la place qu'elle occupe au milieu de l'octave. C'est la note par excellence (*pravara*), l'impérissable (*andjin*) : les 7 notes peuvent disparaître, les unes ou les autres, dans les types de cantilènes (*jātis*), sauf *ma* qui subsiste toujours, fixé par les chants du Sāma-Véda eux-mêmes dans le *Gāndhārva-kalpa* (traité de musique)<sup>7</sup>.

C'est également de sa place dans l'octave que *pañcama* (cinquième) tirerait son nom. D'après une autre étymologie, elle serait issue de cinq places ou organes<sup>8</sup>.

La sixième, *dhaivata*, entre autres étymologies, viendrait du chant des pêcheurs (*dhitvan*).

Enfin *nishāda*, appelée aussi quelquefois *saptama* (septième), tirerait son nom du fait que les sept notes finissent avec elle (rac. *śad*, avec préfixe *ni*, se reposer, s'asseoir), ou encore, comme on l'a proposé également pour *gāndhāra*, du cri perçant du peuple montagnard que le même mot désigne<sup>9</sup>.

Nous n'en avons pas fini avec ces élucubrations d'un caractère fantaisiste et puéril pour la plupart. Certains auteurs assignent aux notes les divers organes producteurs suivants<sup>10</sup> : *sa* vient de la gorge ; *ri*,

1. P. 280.

2. *Saṃg-rātn.*, I, n° 26-28 ; *Saṃg-darp.*, I, 56-57.

3. V. ch. III, p. 280.

4. *Saṃg-rātn.*, d'après Maṭaṅga, etc., I, III, p. 39.

5. *Saṃg-rātn.*, I, IV, 6.

6. *Saṃg-rātn.*, I, IV, 7.

7. N.-p., XXVIII, 73-75. Comp. *Saṃg-rātn.*, I, IV, 6.

8. A. Rognier, *Āry-Véda-prācīnakhyā* (Journal Asiatique, 1858, t. II, p. 325).

9. A. Weber, *Indische Studien*, IV, p. 140, note.

10. La *Dhāśhika-sūtra*, notamment ; V. *Indische Studien*, X, p. 421.

de la tête; *ga*, des narines; *ma*, de la poitrine; *pa*, à la fois de la poitrine, de la tête et de la gorge; *dha*, du front; et *ni*, de tous les organes.

Faut-il, comme le veut S. M. Tagore<sup>1</sup>, accorder plus de confiance et d'autorité à la théorie hindoue d'après laquelle les notes proviendraient de l'imitation du cri des animaux et du chant des oiseaux? Pour lui, « la musique doit son origine aux expressions simples et immuables de la nature animée... »; l'homme, moins bien doué à cet égard que les autres animaux, n'aurait pas trouvé dans son propre fonds les idées premières de l'art du chant; la musique ne serait pas innée en lui, ni instinctive; il la devrait à une copie de la voix de la nature. S. M. Tagore s'essaye longuement à soutenir cette thèse. Rien dans la nature n'attire notre attention et n'éveille nos sentiments aussi rapidement que le son. Dans le premier état de la société, l'homme, placé par son genre de vie au milieu des sons de la nature, aurait reçu inconsciemment une éducation musicale dans les champs et les forêts, et aurait bientôt appris à discerner dans le cri des animaux les mêmes intervalles musicaux, qui sont les germes de la mélodie et dont sortit, avec le temps, la gamme naturelle. C'est ainsi que les intervalles de l'octave n'ont pas été trouvés par une chance heureuse, ni choisis arbitrairement, mais sont le résultat d'une observation minutieuse, qui classa les sons de la nature dans les sept degrés de l'échelle musicale, et sut, dès l'époque védique, reconnaître que le 8<sup>e</sup> degré répète avec plus de force le 1<sup>er</sup> de la série. Grâce à leur sens artistique et à une science de l'acoustique suffisant aux besoins de leur musique, les Hindous sont ainsi arrivés, dès une haute antiquité, sans calculs mathématiques, à découvrir une vérité à laquelle les Européens n'ont atteint qu'à une époque récente et après de longues recherches scientifiques.

Et, à l'appui de sa thèse, S. M. Tagore reproduit les attributions suivantes aux sept notes du cri des animaux, qu'on retrouve dans la technique hindoue<sup>2</sup>. La note sa aurait été empruntée à l'appel du paon, *ri* au beuglement du bœuf, *ga* au bêlement de la chèvre, *ma* au hurlement du chacal ou au cri de la grue, *pa* au cri de l'oiseau noir appelé *kokila* (le coucou indien)<sup>3</sup>, *dha* au cri de la grenouille ou au hennissement du cheval, *ni* au brrrit de l'éléphant.

Les noms que les anciens auteurs sanscrits avaient donnés aux notes, il y a deux mille ans et plus, sont restés tels dans l'Inde jusqu'à nos jours, mais ont subi certaines déformations du fait de la prononciation ou de leur transcription dans les différents idiomes et dialectes de la péninsule. C'est ainsi que S. M. Tagore écrit *sharja*, *rikhava*, etc.; — que le cap. A. Willard<sup>4</sup>, suivant l'orthographe et la prononciation de l'hindoustani, les donne sous la forme corrompue *khuruj*, *rikhub*, *gundhar*, *mudāhum*, *punchum*, *dhyvut*, *nikhad*; — que, selon sir W. Jones<sup>5</sup>, *shadja* doit se prononcer *sharja*, selon J.-D. Paterson<sup>6</sup> *sarja* ou *khurja*, tandis que *rikhadha* se prononcerait *ri-khadh*, et *nishāda* *nikhad*.

**Les 7 notes pures.** — Les 7 notes de la gamme sont pures ou naturelles (*pudhas*), quand elles possèdent toutes leur *gruti*, c'est-à-dire quand elles occupent dans l'échelle leur place naturelle, quand elles sont séparées les unes des autres par le nombre exact de *grutis* que l'acoustique hindoue leur a affecté. Ce sont celles dont il a été question jusqu'ici.

**Les notes altérées.** — Mais il peut être nécessaire de modifier les intervalles qui séparent ainsi les sept notes les unes des autres, pour éviter la monotonie résultant d'une musique qui ne serait fondée que sur une seule gamme toujours la même. Si on dispose autrement les notes de la gamme diatonique sur les 22 degrés de l'octave, on obtient des sons différents des précédents, des sons altérés. Ces altérations, qui correspondent à nos *dièses* et à nos *bémols*, et qui dans la musique hindoue, où il ne paraît pas y avoir de *changement de tons*, donnent simplement naissance à différents *modes* de la gamme, sont plus ou moins nombreuses suivant les systèmes.

**Théorie de Bharata.** — Les notes qui ont subi un pareil déplacement sont dites *intercalaires* (*antara-svaras*) dans le *Nāṭya-rātra*<sup>7</sup>; elles sont intermédiaires entre deux notes naturelles, entre lesquelles elles jouent le même rôle que la période intermédiaire qui sépare l'une de l'autre deux saisons; elles sont communes à l'une et à l'autre (*sādhāraṇa-kṛitas*); et, du fait qu'elles n'en sont séparées que par un intervalle réduit, on les appelle encore *kāhālī* (extrême ténuité) ou *kāṭṭika* (de l'épaisseur d'un cheveu). Bharata n'indique que deux *sādhāraṇas* des notes.

Supposons *ni* augmenté de 2 *grutis* : il n'est plus *ni*, il n'est pas davantage *sa*, il constitue un son intermédiaire entre eux; on dit, dans ce cas, que *ni* est *kāhālī*. De même *ga*, placé sur une *gruti* intermédiaire entre *ga* et *ma*, prend le nom d'*antara*.

**Système de Gāṅgādeva, etc.**<sup>8</sup>. — Dans le système postérieur du *Samgita-raṇḍakara* (et du *Samgita-darpaṇa* qui se borne en général à le copier), le nombre des altérations de notes s'élève à 12, et on dit qu'il y a 12 notes altérées (*vikṛitas*), ce qui, avec les 7 notes naturelles (*pudhas*), donnerait au total 19 notes<sup>9</sup>. Mais, en serrant de plus près cette théorie, on constate, comme nous allons le voir, qu'en réalité les 12 altérations prétendues ne donnent naissance qu'à 7 sons nouveaux. La question est importante, puisque ce sont ces notes altérées qui, par leur position différente dans l'échelle complète, serviraient à former les divers modes du système; aussi devons-nous l'examiner avec quelques détails, en suivant pas à pas l'exposé classique de la formation des notes *vikṛitas*, que reproduisent successivement le *Samgita-raṇḍakara*, le *Samgita-darpaṇa* et le *Rāga-vibhāṅga*<sup>10</sup>.

Le tableau suivant, qui indique, avec les dénominations nouvelles qui en résultent pour les notes, les 12 altérations, permettra de mieux comprendre cette démonstration.

8. *Samg.-raṇḍ.*, I, iii, 42-47; *Samg.-darp.*, I, 53-64. Comp. *Rāga-vibh.*, I, p. 19-20. — Voir plus loin, ch. VIII, p. 271.

9. *Samg.-raṇḍ.*, I, iii, 47.

10. S. M. Tagore paraît s'appuyer sur les mêmes textes pour exposer la théorie des notes *vikṛitas*. Mais, ou il n'en a pas saisi le sens, ou bien, préoccupé de ramener cette démonstration à la formation de l'échelle chromatique dite moderne de 12 notes, 7 pures et 5 altérées, telle qu'il la conçoit, il en a pris à son aise avec les textes, qui, nous le répétons, deviennent incompréhensibles si l'on se place pas les notes sur la dernière de leurs *grutis*. (V. *Six Principal Rāgas*, introduction, p. 16-17.)

1. *Six Principal Rāgas*, introduction, p. 11.

2. *Samg.-raṇḍ.*, I, iii, 48; *Samg.-darp.*, I, 161-162. Comp. *Amara-Kaṇḍa*, Bombay, 1882, 2<sup>e</sup> éd., p. 40.

3. Cette attribution de la note *pa* au chant du *kokila* a passé dans toute la littérature.

4. *Ouvr. cit.*, p. 43.

5. *Ouvr. cit.*, p. 139.

6. *Ouvr. cit.*, p. 177.

7. *N.-p.*, XXVIII, 36-38, p. 32-34 et 61-63 de notre édition. Comp. ch. VIII, p. 271.



N <sup>OS</sup> D'ORDRE DES ÇRUTIS	NOTES PURES		NOTES ALTÉRÉES			
	NOMS	Nombre de çruts.	NOMS	Nombre de çruts.	NOMS	Nombre de çruts.
1		↑	kaṭika-ni ...	3		
2					kakali-ni ...	4
3			cyuta-sa ...	2		
4	sa	4	•		acyuta-sa ...	9
5		↑	•			
6			•			
7	ri	3	vikṛita-ri ...	4		
8		↑			•	
9	ga	2			•	
10			śādharaṇa-ga ...	3		
11		↑	•		antara-ga ...	4
12			cyuta-ma ...	2		
13	ma	4	•		acyuta-ma ...	2
14		↑	•			
15	na*	3*	kaṭika-pa ...	4	tri-çruti-pa ...	3
16	pa	4	•			
17		↑	•			
18			•			
19			•			
20	dha	3	vikṛita-dha ...	4		
21		↑				
22	ni	2				

- (1) (kaṭika-ni) (3) (kākali-ni) (4)  
 (2) (cyuta-sa) (2) (acyuta-sa) (2)  
 (3) (sa) (4)

N<sup>OS</sup>. — *pa\** est placé sur le 16<sup>e</sup> degré du mode *madhyama*.

Démonstration de la théorie des notes altérées (système de Cārnagadeva). — Disposons les 22 çruts et les 7 notes pures dans leur ordre normal, c'est-à-dire de telle sorte que chaque note se trouve placée, dans l'échelle, sur la dernière de ses çruts : *sa* sur le 4<sup>e</sup> degré, *ri* sur le 7<sup>e</sup>, etc.<sup>1</sup>

Cela fait, rendons-nous compte des 12 altérations de notes qui vont suivre, en raison soit du déplacement des notes pures, soit d'une modification dans le nombre

de leurs çruts indépendamment de tout déplacement. 1<sup>re</sup> altération. — *Sa* (4 çr.) descend du 4<sup>e</sup> degré sur le 3<sup>e</sup>; sa 1<sup>re</sup> çr. a été prise par *kaṭika-ni*, qui l'occupe : il n'en a plus que 2 et est dit *cyuta* (déplacé = 1<sup>er</sup> son nouveau);

2<sup>e</sup>. — *Sa* reste sur le 4<sup>e</sup> degré; mais, *kākali-ni* lui ayant pris ses deux premières çr., il n'en a plus que 2 et est dit *acyuta* (non déplacé);

3<sup>e</sup>. — *Ri* (3 çr.) est toujours sur le 7<sup>e</sup> degré, mais, ayant pris la dernière çr. de *sa* (devenu *cyuta*), se trouve en avoir 4;

4<sup>e</sup>. — *Ga* (2 çr.) quitte le 9<sup>e</sup> degré pour se placer sur le 10<sup>e</sup>, prenant ainsi la 1<sup>re</sup> çr. de *ma*; il en a 3 et devient *śādharaṇa* (2<sup>e</sup> son nouveau);

5<sup>e</sup>. — *Ga* se place non plus sur le 10<sup>e</sup>, mais sur le 11<sup>e</sup> degré, prenant ainsi la 2<sup>e</sup> çr. de *ma*; il en possède alors 4 et est dit *antara* (3<sup>e</sup> son nouveau);

6<sup>e</sup>. — *Ma* (4 çr.) descend du 13<sup>e</sup> sur le 12<sup>e</sup> degré; de plus, ayant donné sa 1<sup>re</sup> çr. à *śādharaṇa-ga*, il n'en a plus que 3 : il est *cyuta* (4<sup>e</sup> son nouveau);

7<sup>e</sup>. — Mais si *Ma* reste sur le 13<sup>e</sup> degré, se bornant à abandonner à *antara-ga* ses deux premières çr., il n'en a plus que 2 et est dit *acyuta*;

8<sup>e</sup>. — *Pa* (4 çr.), pour former le mode *madhyama*<sup>1</sup>, perd sa dernière çr. au profit de *dha*, et occupe le 16<sup>e</sup> degré : il n'a plus que 3 çr. et devient, par suite, *tri-çruti* (5<sup>e</sup> son nouveau).

9<sup>e</sup>. — Si, de plus, *Pa* entre en possession de la dernière çr. de *ma* (devenu *cyuta*), tout en restant sur le 16<sup>e</sup> degré, il obtient 4 çr. et est dit *kaṭika*;

10<sup>e</sup>. — *Dha* (3 çr.) a 4 çr. en mode *madhyama*, par suite de l'acquisition de la dernière çr. de *pa*; mais il reste sur le 20<sup>e</sup> degré : il est *vikṛita*, mais ne donne pas un nouveau son;

11<sup>e</sup>. — *Ni* (2 çr.), ayant pris la 1<sup>re</sup> çr. de *sa*, passe du 22<sup>e</sup> sur le 1<sup>er</sup> degré de l'octave nouvelle : il a 3 çr. et devient *kaṭika* (5<sup>e</sup> son nouveau);

12<sup>e</sup>. — Si, au contraire, *Ni* prend à *sa* (de la nouvelle octave) ses deux premières çr., il se place sur le 2<sup>e</sup> degré, a 4 çr. et est dit *kākali* (7<sup>e</sup> son nouveau).

TABEAU DES NOTES PURES ET ALTÉRÉES DANS LE SYSTÈME DE CĀRNGADĒVA  
 (Echelle chromatique de 14 notes).

N <sup>OS</sup> D'ORDRE DES ÇRUTIS	NOTES PURES		NOTES ALTÉRÉES								Traduction consonnante.	Correspondance approximative.
	NOMS	Nombre de çruts.	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa		
4	chandaṇaṇi										sa	da
5	śaṇḍaṇi	4	acyuta									
6	raṇḍaṇi											
7	kaṭika	3		vikṛita							ri	ra
8	cyuta											
9	śādharaṇa	2									ga	mi
10	antara				śādharaṇa						ga	mi
11	cyuta										ga	mi
12	acyuta										ga	mi
13	ma	4				cyuta					ma	fa
14	acyuta											
15	kaṭika											
16	tri-çruti										pa	sol
17	kaṭika										pa	sol
18	pa											
19	dha	3						vikṛita			dha	la
20	ni											
21	kaṭika										ni	si
22	kākali	2									ni	si
1	sa										sa	do
2	kaṭika										sa	do
3	acyuta										sa	do
4	chandaṇaṇi	4									sa	do

<sup>1</sup> Voir, plus loin, la formation du mode *madhyama*, p. 293.

On voit que le nombre des altérations, dans ce système, est bien de 12 ; mais les notes dites altérées ne le sont pas toutes de la même façon. Les unes (soulignées dans le tableau) ont bien changé de place dans l'échelle, donnant ainsi naissance à 7 sons nouveaux (*dhīnas*), différents des notes pures, — tandis que les 5 autres notes, de pures qu'elles étaient, deviennent, si l'on veut, des notes *vikritas*, mais uniquement par suite d'un changement purement théorique, comme le fait observer Soma<sup>1</sup>, dans le nombre des *grutis* que la technique leur attribuait. En réalité, ces 12 altérations se réduisent pratiquement à 7 ; d'où une échelle chromatique de 14 notes, que nous traduisons, ci-dessus, dans un nouveau Tableau d'ensemble, qui nous servira à transcrire à l'européenne les morceaux que Çāragadeva donne en notation sansrite<sup>2</sup>.

**Système de Soma<sup>3</sup>.** — Quatre cents ans plus tard, la théorie des notes altérées a subi quelques modifications : leur nombre a un peu augmenté, ce qui amène une plus grande variété dans la disposition possible des notes de la gamme diatonique à travers l'étendue de l'échelle. L'auteur du *Rāga-vibodha*, après avoir très exactement reproduit la doctrine classique ancienne (*practha-mata*), expose son propre système, celui du *xviii* siècle.

Ce système comporte, non plus 12, mais 15 altérations possibles des notes ; mais, du fait de doubles

emplois, c'est-à-dire de dénominations différentes affectées à une même position dans l'échelle, ces altérations se réduisent à 10 ; d'où une échelle chromatique de 17 notes. Les intervalles entre deux notes se resserrent jusqu'au quart de ton, ou peuvent au contraire s'élargir jusqu'à comprendre 5, 6 *grutis*, comme dans certains modes<sup>4</sup>, et même théoriquement 7 *grutis*. Les modifications concernent les notes pures *ri*, *ga*, *ma*, *dha* et *ni*, à l'exclusion de *sa* et *pa*, — ce qui veut dire que l'espace entre *sa* et *ri* d'une part, entre *pa* et *dha* d'autre part, reste toujours occupé par 3 quarts de ton. Le tableau que nous en avons dressé ci-dessous suffit à faire comprendre l'économie du système, et permet de traduire en notation européenne les 22 *mēlas* ou échelles de Soma et ses 50 exemples de thèmes mélodiques, ou *rāgas*<sup>5</sup>. Nous nous bornons donc à résumer la théorie, en remarquant que *ri*, qui possède normalement 3 *gr.*, peut successivement en avoir 4 (*thirā-ri*), 5 (*thirātara-ri* = *ga*) et 6 (*thirātama-ri* = *sādhārana-ga*) ; que *ga* (3 *gr.*) arrive à en posséder 3 (*sādhārana-ga*), 4 (*antara-ga*), 5 (*mridu-ma*) et 6 (*thirātama-ga* = *ma*) ; que *ma* (3 *gr.*) en a successivement 5 (*thirātama-ma*) et 7 (*mridu-pa*) ; que *dha* (3 *gr.*) en obtient 4 (*thirā-dha*), 5 (*thirātara-dha* = *ni*) et 6 (*thirātama-dha* = *kaiçiki-ni*) ; enfin que *ni* (2 *gr.*) en a 3 (*kaiçikī-ni*), 4 (*kākalī-ni*) et 5 (*mridu-sa*).

TABLEAU DES NOTES PURES ET ALTÉRÉES DANS LE SYSTÈME DE SOMA

(Échelle chromatique de 17 notes).

N <sup>os</sup> D'ORDRE	NOTES PURES	NOTES ALTÉRÉES								Traduction correspondante	Correspondance européenne
		<i>sa</i>	<i>ri</i>	<i>ga</i>	<i>ma</i>	<i>pa</i>	<i>dha</i>	<i>ni</i>	<i>sa</i>		
4	<i>sa</i> (*)	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>sa</i>	<i>do</i>
5	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
6	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
7	<i>ri</i> (*)	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ri</i>	<i>ré</i>
8	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
9	<i>ga</i> (*)	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ga</i>	<i>mi</i>
10	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ga</i> #	<i>mi</i>
12	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ga</i> #	<i>mi</i>
13	<i>ma</i> (*)	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ma</i>	<i>fa</i>
14	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
15	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ma</i> #	<i>fa</i>
16	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ma</i> #	<i>fa</i>
17	<i>pa</i> (*)	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>pa</i>	<i>sol</i>
18	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
19	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
20	<i>dha</i> (*)	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>dha</i>	<i>la</i>
21	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>dha</i> #	<i>la</i>
22	<i>ni</i> (*)	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ni</i>	<i>si</i>
1	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ni</i> #	<i>si</i>
2	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ni</i> #	<i>si</i>
3	↑	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>ni</i> #	<i>si</i>
4	<i>sa</i> (*)	—	—	—	—	—	—	—	—	<i>sa</i>	<i>do</i>

Nota. — Les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre des *grutis* de la note.

**Affinités des notes (consonances, dissonances, etc.).** — Après avoir associé dans la gamme les sons qui leur paraissaient avoir le caractère musical ; après avoir, dans l'octave partagée en 22 degrés, déterminé les intervalles d'après lesquels devaient procéder les 7 notes pour satisfaire l'oreille, les Hindous ont, dès

une très haute antiquité, reconnu le principe selon lequel le choix des sons qui entrent dans la composition d'un morceau ne peut pas être laissé à l'arbitraire du compositeur. Obéissant à une loi instinctive générale, qu'on retrouve chez les Grecs et chez tous les peuples civilisés, ils ont bien vite vu qu'il devait y avoir entre le son fondamental une fois choisi et le

1. *Rāga-vib.*, I, 25-27, p. 19-22.

2. Voir pour la Correspondance approximative des notes hindoues et européennes, ci-après, p. 293 et suiv. et chap. VIII, p. 370 et suiv.

3. *Rāga-vib.*, I, p. 25-26, et III, p. 4, 10. Comp. ch. VIII, p. 371.

4. Voir, plus loin, p. 321-322, et surtout ch. VIII, p. 368, 371.

5. *Rāga-vib.*, V. Comp. p. 321-323.

6. Nous rencontrons ici pour la première fois Çāragadeva d'où qu'accidentellement le terme technique *thirā*, qui, plus tard, désignera communément les notes augmentées, ou *dīvers* ; — alors qu'il faudra descendre jusqu'au temps de Aho Bala pour trouver le mot *komala*, répondant à notre *bémol*. (Comp. ch. V, p. 325.)

autres notes successives certaines affinités, certaines relations de prédominance, de consonance, ou au contraire de dissonance, que leur ingéniosité s'est plu à déterminer avec soin. Sans doute ne saurait-il être question ici d'une théorie rigoureusement scientifique; dans l'Inde, comme ailleurs, la science ne pouvait venir, dès l'origine, donner une explication complète ou rationnelle, ou faire la critique de spéculations systématiques procédant uniquement de l'instinct artistique. Mais, tel qu'ils l'ont formulé, leur système des rapports des notes entre elles est loin d'être irrationnel et mérite d'autant plus l'examen, qu'il est la base de la composition musicale dans l'Inde depuis plus de deux mille ans.

A leur point de vue, les notes doivent être envisagées sous quatre aspects : elles sont *vādin* (rac. *vād*, sonner) ou fondamentales, *samvādin* ou consonantes, *vivādin* ou dissonantes, *anuvādin* ou auxiliaires<sup>1</sup>.

1<sup>o</sup> **Notes fondamentales.** — La note *vādin* est la fondamentale, la dominante, et aussi la tonique (*amṛ*); on cette qualité, elle détermine le caractère du morceau : on la compare au souverain d'un Etat, dont les consonantes seraient les ministres, les auxi-

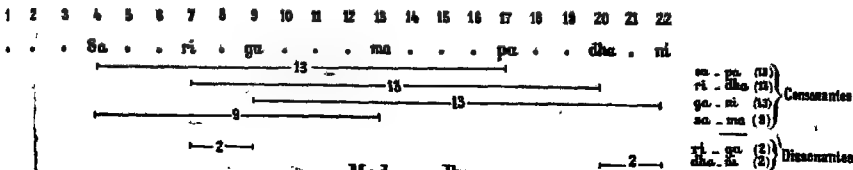
liaires les personnages de la suite, et les dissonantes les ennemis<sup>2</sup>.

On avait cru remarquer que, quand telle ou telle tonique prédominait dans un chant, le chant exprimait un sentiment correspondant à cette tonique. D'où des règles strictes pour le choix de la note fondamentale, suivant le caractère qu'on voulait donner au morceau.

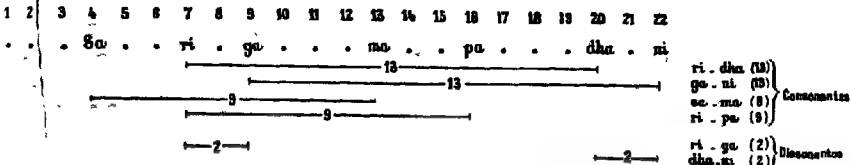
C'est ainsi que, sauf quelques variations suivant les systèmes<sup>3</sup>, les notes *ma* et *pa* étaient généralement affectées à l'expression de l'amour (*prīṇḍra*, érotique) et du rire (*hāsyā*, comique), *sa* et *ri* convenant à l'héroïque (*vīra*), au tragique (*raudra*) et au merveilleux (*adbhuta*), *ga* et *ni* à la plainte (*karuṇā*, pathétique) et *ni* au merveilleux, enfin *dha* à l'horreur (*bībhatsa*, horrible) et à la crainte (*bhayaṇaka*, terrible).

Quant aux rapports des notes entre elles, les théoriciens indiquent la manière de les reconnaître facilement. Mais, pour comprendre leurs définitions, il est indispensable de dresser l'échelle des intervalles et des notes conformément à la manière classique, déjà indiquée, c'est-à-dire comme dans le tableau ci-dessous<sup>4</sup>:

### Mode Shadja



### Mode madhyama



2<sup>o</sup> **Notes consonantes.** — D'après Bharata, comme d'après Mātanga<sup>5</sup>, sont consonantes les notes entre lesquelles on compte 9 ou 13 intervalles ou *grutis*<sup>6</sup>. Elles sont indiquées clairement dans le tableau qui précède. Nous pouvons traduire cette définition dans notre langage musical, en disant que les notes consonantes présentent l'intervalle hindou de quinte ou de quarte.

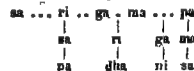
Formulée de façon différente, la règle des autres *samgīt*s aboutit au même résultat : ils attribuent nominalement aux mêmes notes le caractère conso-

nant. Il faut l'interpréter ainsi : sont consonantes les notes au milieu desquelles il y a 12 ou 8 *grutis* intercalées, c'est-à-dire 8 ou 13 divisions représentées chacune par un trait dans l'échelle (8 traits équivalant à 9 intervalles).

D'une importance moindre que la fondamentale, les consonantes ont aussi comme caractère la fréquence.

3<sup>o</sup> **Notes dissonantes.** — Les notes dissonantes sont celles qui ont entre elles un intervalle de 2 *grutis* (ou entre lesquelles s'intercale 1 *gruti*<sup>7</sup>), comme

descendant, comme le montre la figure suivante :



(V. *Six Principes Rāgas*, Introduction, p. 20.)

5. Cité dans le *Rāga-vib.*, I, p. 27. Mātanga remarque que ses notes consonantes ont le même nombre de *grutis*.

6. Remarquons que, suivant qu'on monte ou qu'on descend la gamme, on trouve entre deux notes consonantes 9 ou 13 intervalles, la somme des intervalles étant  $9 + 13 = 22$ .

7. Le *Rāga-vib.*, notamment (I, p. 27), qui déclare les deux définitions identiques.

8. Dans l'opinion des écrivains sanscrits, affirme légèrement et bien à tort S. M. Tagore, deux notes qui se suivent sont toujours *vivādin* ou dissonantes, par exemple *dha* et *ni*, *ri* et *ga*, etc. (V. *Six Principes Rāgas*, Introduction, p. 21.)

1. N.-s., XXVIII, 33-34, p. 27-28 et 55-57 de notre édition; *Samg.* - *ratn.*, I, m, 49-52; *Samg.* - *darp.*, 65-69; *Rāga-vib.*, I, 36-39; *Samg.* - *pārij.*, 73-84.

2. *Samg.* - *ratn.*, I, m, 51-52; *Samg.* - *darp.*, 69; *Rāga-vib.*, I, 37-38; *Samg.* - *pārij.*, 83-84.

3. Voir N.-s., XIX, 88-90; XXIX, 1-11 et 17-19; *Samg.* - *ratn.*, I, m, 61-69; *Samg.* - *pārij.*, 94-96.

4. S. M. Tagore (qui, pour la même raison, ne paraît pas avoir mieux compris cette théorie des rapports que celle des notes utérées), après avoir reproduit, d'après une autorité anonyme, la règle suivant laquelle seraient consonantes l'exception faite de *ma* et *pa*, qui se suivent les notes possédant le même nombre de *grutis*, prétend la combiner avec celle du *Samg.* - *darp.*, dans la règle générale suivante :

« On regarde comme *samvādin* les notes qui sont dans un rapport tel que l'une avec l'autre, que, si la 1<sup>re</sup> est adoptée comme tonique, la 2<sup>e</sup> devient la quatrième de la gamme ascendante; tandis que, si la 2<sup>e</sup> est prise pour note fondamentale, la 1<sup>re</sup> devient la cinquième dans la gamme

le montre le tableau ci-dessus. Analogues à l'*antiphonia* des Grecs, employées dans un morceau où elles détonnent, elles détruisent son effet mélodieux; c'est ainsi que, *ri* et *ga* étant dissonantes, il faut se garder d'employer *ga* à la place de *ri*.

4<sup>e</sup> Notes auxiliaires. — La définition des notes auxiliaires est bien simple : ce sont celles qui ne sont ni fondamentales, ni consonnantes, ni disso-

nantes. Elles précèdent ou suivent, comme font les serviteurs, les notes auxquelles elles sont subordonnées.

Le tableau d'ensemble suivant montre les affinités et les relations des notes entre elles, d'après les règles strictes auxquelles devait se conformer le compositeur hindou, pour l'ordonnance et le choix des notes d'un morceau.

TABLEAU DES RAPPORTS DES NOTES

	MODE SHADJA			MODE MADHYAMA		
	Consonnantes.	Dissonantes.	Auxiliaires.	Consonnantes.	Dissonantes.	Auxiliaires.
sa	ma, pa		ri, ga, dha, ni	ma		ri, ga, pa, dha, ni
ri	dha		sa, ma, pa, ni	pa, dha	ga	sa, ma, ni
ga	ni	ga	sa, ma, pa, dha	ni		sa, ma, pa, dha
ma	sa	ri	ri, ga, pa, dha, ni	sa	ri	ri, ga, pa, dha, ni
pa	sa		ri, ga, ma, dha, ni	ga		ri, ga, ma, dha, ni
dha	ri	ni	sa, ga, ma, pa	ri	ni	sa, ga, ma, pa
	ga	dha	sa, ri, ma, pa	ga	dha	sa, ri, ma, pa

Autres classifications des notes. — Nous n'en finissons plus, si nous voulions épuiser toutes les classifications entre lesquelles les théoriciens hindous, cédant à leur penchant pour la fiction et la mythologie, ou à leur manie de raffinement, ont réparti les sept notes : divisions en familles, castes; classements d'après la couleur attributive, le lieu d'origine, la paternité, les divinités tutélaires, les diverses espèces de mètres qui leur conviennent, etc., etc.<sup>2</sup>

C'est ainsi, pour nous en tenir aux moins puériles de ces classifications, que les notes à 4 *grutis* sont placées dans la caste brâhmanique, les notes à 3 *grutis* dans celle des guerriers ou *kshatriyas*, les notes à 2 *grutis* dans celle des agriculteurs et marchands ou *vaïshyas*; quant aux intervalles ou *grutis* et aux notes altérées, elles sont rangées dans la caste des serviteurs ou *çâdras*. C'est ainsi encore qu'aux sept notes correspondent successivement et dans l'ordre les mètres *anushup*, *gâyatri*, *trishup*, *brihatt*, *punkti*, *ushnik* et *jagati*<sup>3</sup>.

Ces spéculations enfantines ne méritent guère l'attention, si ce n'est comme indication caractéristique de la mentalité hindoue.

### Les gammes.

Théorie de la gamme<sup>4</sup>. — Nous n'aurons que peu de chose à ajouter à ce que nous avons dû dire déjà de la gamme hindoue, sous ses deux formes (*shadja* et *madhyama*), pour exposer de façon claire la théorie des octaves, des *grutis* et des notes.

Définition. — Le mot *grâma*, littéralement groupement, village, signifie, dans son acception musicale, un assemblage (*samûha*, *samûdha*) de notes disposées convenablement (*su-vyavasthâna*). D'après l'interprétation hindoue, les notes sont distribuées dans l'é-

chelle musicale à la façon des habitants dans un village.

Le prof. A. Weber croit pouvoir faire dériver de ce mot sanscrit *grâma* (devenu en prâcrit *gamu*) le français *gamme* et l'anglais *gamut*, empruntés au *gamma* de Gui d'Arezzo, et y voit un témoignage direct de l'origine hindoue de notre échelle européenne à sept notes<sup>5</sup>.

Les trois gammes théoriques. — Le *Nâtya-râtra* ne connaît que deux formes-types de la gamme, *shadja-grâma* et *madhyama-grâma*, à côté desquelles certains théoriciens postérieurs indiquent une troisième forme ou mode, appelée *gândhârâ-grâma*, qu'on trouve citée dans la littérature sanscrite (notamment dans le *Pancatantra* et le *Murkandeya-Purâna*, etc.). Ils l'attribuent au musicien mythique Nârada, en donnent la définition, mais ajoutent aussitôt qu'elle est usitée seulement dans le paradis d'Indra et n'a pas son emploi sur terre. Elle n'a donc et paraît n'avoir jamais eu qu'une existence et qu'une valeur théoriques<sup>6</sup>. On n'en trouve plus mention dans le *Râga-vibodha* de Soma, qui ne s'embarrasse pas de tout l'attirail mythologique, conservé comme à plaisir par ses prédécesseurs. Leur caractère de chef de *grâma*, si l'on peut dire, c'est-à-dire de tonique d'une forme de gamme, sa et ma le doivent à leur prédominance sur les autres notes<sup>7</sup>. Mais, en raison sans doute de la faible différence qui les distingue l'une de l'autre, la tendance s'est de plus en plus généralisée de ne plus considérer qu'une seule gamme-type (*shadja-grâma*), point de départ des nombreuses variétés de modes qui en découlent<sup>8</sup>. Nous n'en reproduisons pas moins, d'après les textes, les définitions des 3 *grâmas*, — que le tableau ci-dessus, où les notes ont été placées, conformément aux indications formelles de la théorie<sup>9</sup>, sur la dernière de leurs *grutis*, permettra de comprendre aisément.

1. *Râga-vib.*, I, comment., p. 28.

2. Voir *Samy-râtra*, I, III, 53-60; *Samy-dharp.*, I, 76-78; *Samy-pârij.*, 84-93.

3. Comp. ch. III, *Période védique*, p. 282.

4. *N.-c.*, XXVIII, 25-29, p. 28-29 et 57-58 de notre édition; *Samy-râtra*, I, IV, 1-8; *Samy-dharp.*, 70-78; *Râga-vib.*, I, 39-41, p. 28-29; *Samy-pârij.*, 97-102.

5. L'hypothèse avait déjà été émise par Bohlen (*Das Alte Indien*, 1820, t. II, p. 126-8) et par Burney (*art. Indien* dans l'*Encyclopædia* d'Ersch et Gruber, p. 290). Notre gamme occidentale nous serait venue de l'Inde, par l'intermédiaire des Arabes et des Persans. (V. A. Weber,

*Ind. Lit. Geschichte*, 2<sup>e</sup> éd., p. 391 et 397, et *Indische Studien*, t. III, p. 544. Comp. *Public Opinion*, publié par S. M. Tagore, Supplément p. 12.)

6. Signalons seulement en passant l'attribution tantriste aux trois formes de la gamme des divinités (Brahmâ, Vishnu, Çiva), leur répartition entre les saisons de l'année et les diverses parties du jour, etc. (*Samy-râtra*, I, IV, 8-9).

7. Voir plus haut, p. 287.

8. V. *Râga-vib.*, I, p. 29; et, pour les 23 échelles ou *melas* de Soma plus loin, p. 321-323.

9. *Samy-râtra*, I, IV, p. 46; *Râga-vib.*, I, 41, p. 29.

**TABEAU DES 3 GAMMES (graves).**

NO. D'ORDRE DES CRUTIS	SHADJA	MĀDRYANA	GĀNDHĀRA
1	•	•	[ni (4)]
2	•	•	•
3	•	•	•
4	sa (4)	sa (4)	sa (3)
5	•	•	•
6	•	•	ri (2)
7	ri (3)	ri (3)	•
8	•	•	•
9	ga (2)	ga (2)	•
10	•	•	ga (4)
11	•	•	•
12	•	•	•
13	ma (4)	ma (4)	ma (2)
14	•	•	•
15	•	•	•
16	•	pa (3)	pa (2)
17	pa (4)	•	•
18	•	•	•
19	•	•	dha (2)
20	dha (3)	dha (4)	•
21	•	•	•
22	ni (2)	ni (2)	•

NOTA. — Les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre de profits affectés à chaque note.

**Forme shadja.** — Ce qui caractérise la forme *shadja*, c'est que, dans cette gamme, la note *pancuma*, placée sur la 17<sup>e</sup> *gruti*, appelée *ladpini*, garde ses 4 *grutis* et reste naturelle (*nirvikādin*). Ainsi *sa* a 4 *gr.*, *ri* 3, *ga* 2, *ma* 4, *pa* 4, *dha* 3, *ni* 2.

**Forme madhyama.** — Ce qui distingue la forme *madhyama* de la précédente, c'est que *pancama* s'y place sur l'avant-dernière de ses *grūtis*, sur la 16<sup>e</sup> de l'échelle complète, appelée *samāpīṇi*; il est baissé (*apakriṣṭa*) d'une *grūti*, au profit de *dhaivata*; de telle sorte que, en *madhyama-grāma*, sa a 4 gr., ri 3, ga 2, ma 4, pa 3, dha 4, ni 2<sup>1</sup>.

Bien que cette deuxième forme de la gamme ait reçu son nom de la quatrième note de l'octave, la note *mudh'yama* n'en est pas la tonique ou note fondamentale. Toutes les gammes hindoues, malgré les modifications qui affectent les intervalles de leurs notes, continuent à être solfistées ou écrites en partant de la fondamentale *shadja*, et l'on a toujours la même série *sa ri ga ma pa dha ni*.

Formes gāndhāra. — La formation du *gāndhāra-grāma* est plus compliquée : 1° *Ga* prend 1 cr. à *ri* (qui, par suite, est baissé de 1 cr. et n'en a plus que 2), et 1 cr. à *ma*, en montant d'un degré : de 2 cr., *ga* passe à 4. — 2° *Dha* prend la cr. que *pa* a abandonnée, en se plaçant (comme en *madhyama-grāma*) sur

le 16° degré, mais descend lui-même d'un degré, ce qui lui donne 3 gr. — 3° *Ni* entre en possession de 3 gr. laissée par *dha*; puis, montant d'un degré dans l'échelle, en prend une à *sa* : de 2 gr., *ni* passe à 4. Ce qui donne la série suivante : *sa* 3 gr., *ri* 2, *ga* 4, *ma* 3, *pa* 3, *dha* 3, *ni* 4; toutes les notes changent ainsi de place, c'est-à-dire d'intonation, sauf *sa* et *ma*.

**Correspondance des gammes hindoues et européennes.** — On admet généralement<sup>2</sup> que la première note de la gamme hindoue, *sa*, correspond exactement à la première note *do* (*ut* ou *C*) de notre gamme européenne<sup>3</sup>.

Nous avons là une base solide pour établir la comparaison qui s'impose entre les gammes hindoues et européennes.

Il suffira d'accoler les deux échelles, la gamme hindoue partagée en ses 22 intervalles, et notre gamme chromatique tempérée, dont les 12 demi-tons auront été subdivisés en 24 quarts de ton.

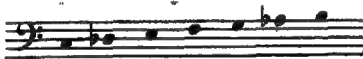
Comme la théorie et l'expérience ont démontré que l'oreille ne tient aucunement compte de la différence des nombres de vibrations, mais du rapport de ces nombres de vibrations, on doit admettre que cette loi absolue de l'acoustique vaut aussi bien pour les oreilles hindoues que pour les nôtres; et rien ne s'oppose à ce qu'on traduise en rapports les degrés de l'échelle *shadji*, aussi bien que ceux de notre gamme chromatique.

Donc, les divisions égales, équidistantes, dans une série comme dans l'autre, ne représenteront pas un même nombre de vibrations, mais un même rapport entre les vibrations que la science a dénombrées et attribuées aux différentes hauteurs de son placées sur les degrés successifs de l'échelle. Ces longueurs sont proportionnelles aux logarithmes des nombres qu'elles représentent\*.

Nous étayerons nos calculs sur la constatation empirique qui fait concorder le *sa* de l'octave moyenne (*madhya-srāṇa*) de l'Inde avec le *do* de l'octave européenne qui renferme le *la*<sub>3</sub>, ou *diapason normal* adopté en France depuis 1859, comme faisant 435 vibrations doubles par seconde.

Par ce moyen, en partant de  $sa^2$  ou  $do_3$  correspondant à 258,66 vibrations, nous pourrions calculer, dans les deux gammes qu'il s'agit de comparer, les nombres de vibrations de chacune de leurs notes, ainsi que les rapports des nombres de vibrations des différents sons, — autrement dit leurs intervalles avec la note fondamentale. Nous traduirons ces calculs en fractions décimales et, pour la commodité des comparaisons par plus et par moins, en *savants*<sup>4</sup>.

C'est sur ces données et dans ces conditions que



4. Deux sons diffèrent de 1 cruti quand le rapport de leurs nombres de vibrations est de  $2^{\frac{1}{2}}$ , de même que deux sons diffèrent d'un demi-ton quand le rapport de leurs nombres de vibrations est de  $1^{\frac{1}{2}}$ .

5. Rappelons que le *savart* ( $\sigma$ ) est la 301<sup>e</sup> partie de l'octave, et qu'il correspond à  $\frac{1}{12.6}$  *comma*. La différence de deux sons, traduite en *se-*

Les musiciens disent que le *comma*, — une quantité qui approche tellement de la limite d'appréciation des sons que, tout en reconnaissant mathématiquement son existence, on peut musicalement la considérer comme négligeable » (A. Luvignat, *ouvr. cité*, p. 61) — est la neuvième

1. Et non, comme l'imagine, par une déduction erronée et au mépris des textes, S. M. Tagore, *pa* 3, *dha* 2, *ni* 41 (*Six Principal Râgas*, introduction, p. 33.)

<sup>2</sup> Voir cap. A. Willard, *ouvr. cité*, p. 41 ; J. D. Paterson, *ouvr. cité*, p. 180 ; S. M. Tagore, *Six principal Hôques*, Introduction, p. 42, etc.

3. Burnell s'en est assuré au moyen d'un diapason-type (*The Arsheya-brahmana*, p. xlii, note, et *The Samhitopanishad-brāhmaṇa*, p. xli).

La preuve que FÉLIS (*Hist. gén. de la mus.*, t. II, p. 206, note) donne de l'erreur commise par les orientalistes anglais, sir W. Jones, Duncleby et Paterson, en faisant correspondre *sa* à la note *ut* de la tonalité moderne, n'est rien moins que convaincante, surtout étant donnée la concordance différencielle de la leur que nous établissons entre les deux gammes : « Il ont donné, dit-il, par cela même le caractère majeur à tous les modes qui *doivent* (il) être mineurs. D'ailleurs l'échelle musicale de la Perse... à pour première note *sa* : or, les Persans sont, ainsi que les Indiens, les descendants directs des Aryas (il). »

D'après le cap. Day (ouvr. citée, p. 119), M. T. M. Venkateshna Gashri, qui fut autorisé pour la musique théorique dans le sud de l'Inde, incline à croire — sans indiquer sur quel fondement il base cette assertion — que la gamme hindoue, composée de notes pures, correspond actuellement à l'échelle européenne suivante :

nous avons pu établir le *Tableau comparatif* suivant, dans lequel il a paru utile d'étendre la comparaison de la gamme hindoue-type à la gamme européenne, dite naturelle, des physiciens<sup>1</sup>.

Un simple coup d'œil jeté sur les deux échelles suffit pour constater que, sauf pour l'intervalle de quarte augmentée (ma ♯ = fa ♯) et pour les intervalles d'octave, il n'y a coïncidence parfaite pour aucun autre échelon. La différence de l'intervalle de quinte hindoue (de sa à pa) et de l'intervalle de quinte tempérée (d'ut à sol) est très légère (25,2, soit un peu plus d'un tiers de *comma*); mais les deux intervalles ne sont pas égaux, comme Fétis<sup>2</sup> et d'autres l'ont indiqué par suite d'une erreur certaine. Il va de soi que deux échelles de même grandeur, l'une divisée en 22 degrés, et l'autre en 24, ne verront coïncider leurs échelons qu'au milieu de leur longueur, au degré 11 d'une part, et 12 de l'autre.

Si on poursuit la comparaison des deux échelles, on remarque bien vite que la gamme hindoue corres-

pond approximativement à une sorte de gamme mineure où la tierce et la septième seraient diminuées. Les différences sont insignifiantes, sauf celles de seconde, qui est de plus de 1 1/2 *comma*, et celles de tierce et de sixte, toutes deux d'un peu plus de 1 1/4 *comma*<sup>3</sup>. On peut donc, avec une approximation suffisante, en vue des transcriptions européennes des anciennes notations hindoues, établir la relation suivante :

sa ri ga ma pa dha ni = do ré mi ♯ fa sol la si ♯

et admettre la traduction que nous donnons, dans les tableaux des pages 289 et 290, des échelles chromatiques de Çârngadéva et de Soma<sup>4</sup>.

Sans doute, ceux des intervalles hindous qui s'écartent de plus d'un *comma* des intonations modernes choquent le sentiment des Européens, — de même que nos transcriptions des cantilènes de Çârngadéva sonneraient parfois faux aux oreilles hindoues. En pareille matière, il faut nous contenter d'une approximation relative.

TABLEAU COMPARATIF DES GAMMES HINDOUES ET EUROPÉENNES

COMPARAISON des intervalles de la gamme hindoue avec ceux de la gamme européenne.			GAMME HINDOUE		ÉCHELLES				GAMME EUROPÉENNE					
Concordance approximative des notes.	tempérée (en savants).	exacte (en savants).	Mode <i>shadjâ</i> .						Égalisée par <i>temperament</i> .			Écarté.		
			Intervalles						Intervalles			Intervalles		
			en savants.	en fractions décimales.	Notes.	Crutis.	Quarts de tons.	Notes.	en fractions décimales.	en savants.	Notes.	en fractions décimales.	en savants.	Notes.
sa = do			0	1	258,6	sa <sup>2</sup>	0	0 do <sup>2</sup>	258,6	1	0	261	1	0
			13,0	1,032		1	—	1	—	12,5				
			27,3	1,065		2	—	2 ré <sup>2</sup>	274	1,050	25,1	281,8	1,080	33,4
ri = ré	9,1	— 10	41	1,009	284,3	ri	3	3	—	—	—	—	—	—
			54,7	1,131		4	—	4 ré	290,2	1,122	50,1	303,6	1,125	51,1
ga = mi ♯	6,8	— 10,7	68,1	1,171	302,9	ga	5	5	—	—	—	—	—	—
			82,1	1,208		6	—	6 mi ♯	307,5	1,189	62,7	313,2	1,200	79,1
			95,7	1,246		7	—	7	—	—	—	—	—	—
			100,4	1,286		8	—	8 mi	323,7	1,259	87,7	326,2	1,250	98,9
ma = fa	2,2	— 1,7	123,1	1,328	313,4	ma	9	10 fa	315,2	1,334	112,8	343	1,333	124,8
			130,8	1,370		10	—	10	—	—	—	—	—	—
			150,5	1,414		11	—	12 fa ♯	365,7	1,414	150,5	362,4	1,388	142,5
pa = sol	— 11,4	+ 1,7	104,1	1,459		pa <sup>2</sup>	12	13	—	—	—	—	—	—
	+ 2,2		177,8	1,508	380,6	pa	13	14 sol	387,7	1,498	175,5	391,5	1,500	176,1
			191,5	1,554		14	—	15	—	—	—	—	—	—
			205,2	1,604		15	—	16 la	410,5	1,587	200,6	417,0	1,600	204,1
dha = la	0,8	— 2,7	218,9	1,655	428,1	dha	16	17	—	—	—	—	—	—
			232,5	1,708		17	—	18	—	—	—	—	—	—
ni = si ♯	4,5	— 9	246,2	1,763	456,1	ni	18	20 si ♯	400,8	1,781	225,7	435	1,666	221,6
			259,9	1,819		19	—	21	—	—	—	—	—	—
			273,0	1,878		20	—	22 si	538,85	1,887	250,8	490,3	1,800	255,2
			287,3	1,937		21	—	23	—	—	—	—	—	—
sa = do <sup>2</sup>			301	2	517,3	sa <sup>2</sup>	22	24 do <sup>2</sup>	517,3	2	301	522	2	301

NOTA. — pa<sup>2</sup> en mode *mādhya*.

### Les *mārchānā*s et les *tānā*s.

**Définition de la *mārchānā*.** — Les 7 notes sont groupées dans la gamme, comme les habitants dans un village. Pour qu'elles se suivent dans une gradation ascendante ou descendante, il faut qu'intervienne ce qu'on appelle *mārchand* (extension, gradation); sans quoi elles restent isolées, sans liaison. Quand on les monte ou quand on les descend successivement,

dans l'ordre (*kramāt*), en liant les sons dans une seule émission de voix, quand on *fait des gammes*, cette série continue de notes coulées, soit dans la musique vocale, soit dans la musique instrumentale, prend le nom de *mārchand*. La *mārchand* est donc, dans la musique vocale du moins, une sorte de solmisation, ou, plus exactement encore, elle correspond aux exercices de vocalises.

1. Nous avons été aidé dans les calculs pour l'établissement de ce tableau, par notre parent, M. J. Lalouesse, professeur à l'École centrale lyonnaise.

2. *Hist. gén. de la Mus.*, t. II, p. 307.

3. Pour une étude comparée plus complète des gammes hindoues et européennes, voir le dernier chapitre, p. 289 et suiv.

4. Notre notation abrégée hindoue, comme sa traduction européenne, ne peuvent être qu'approximatives et conventionnelles. Nous avons

adopté la méthode suivante. Quand nous avons à noter chacun des 2, 3 ou 4 degrés intonnés entre une note sanscrite pure et la suivante; quand — pour prendre un exemple qui rende notre explication plus claire — nous avons à noter les degrés qui séparent *ni* (= si ♯) de *sa* (= do), nous désignons le 1<sup>er</sup> par *ni ♯* et le traduisons (tout comme *ni*) par *si ♯*; le 2<sup>e</sup> par *ni ♯♯* (= si); et le 3<sup>e</sup> par *sa ♯* (= si).

5. *N.-c.*, XXVIII, 30-35, p. 20-32 et 58-61 de notre édition; *Saṃg-ratn.*, I, iv, 9-90; *Saṃg-darp.*, I, 79-143; *Ādya-vib.*, I, 42-54, p. 30-40; *Saṃg-pārij.*, 103-218.

1<sup>re</sup> *Séries ascendantes ou descendantes naturelles et complètes.* — De même qu'il y a 7 notes dans la gamme, il peut y avoir 7 points de départ pour les séries ascendantes ou descendantes; c'est-à-dire 7 *murchandās* différentes pour une même forme de la gamme naturelle et complète, soit, pour les deux, 14 *murchandās*.

A chacune la technique a donné un nom, comme l'indiquent les tableaux suivants.

LES 7 MURCHANDĀS DE LA GAMME SHADJA

Noms.	Séries.
uttaramandā	sa ri ga ma pa dha ni; ni dha pa ma ga ri sa.
rajanī	ni sa ri ga ma pa dha; dha pa ma ga ri sa ni.
uttarayātā	dha ni sa ri ga ma pa; pa ma ga ri sa ni dha.
cuḍḍhaśhadjā	pa dha ni sa ri ga ma; ma ga ri sa ni dha pa.
mat-varikṛitā	ma pa dha ni sa ri ga; ga ri sa ni dha pa ma.
apṛakṛitā	ga ma pa dha ni sa ri; ri sa ni dha pa ma ga.
abhradgaṭā	ri ga ma pa dha ni sa; sa ni dha pa ma ga ri.

LES 7 MURCHANDĀS DE LA GAMME MADHYAMA

Noms.	Séries.
sauviri	ma pa dha ni sa ri ga; ga ri sa ni dha pa ma.
hānīdovā	ga ma pa dha ni sa ri; ri sa ni dha pa ma ga.
kāṣṇānā	ni dha pa ma ga ri sa; sa ni dha pa ma ga ri.
cuḍḍhamadhyamā	sa ri ga ma pa dha ni; ni dha pa ma ga ri sa.
mārgi (ou mārgavī)	ni sa ri ga ma pa dha; dha pa ma ga ri sa ni.
puṇavi	dha ni sa ri ga ma pa; pa ma ga ri sa ni dha.
hishyākā	pa dha ni sa ri ga ma; ma ga ri sa ni dha pa.

Bien que la forme de la gamme *gāndhārā* ne soit pas employée ici-bas, les théoriciens<sup>1</sup> qui avaient cru devoir en donner la définition lui font, à son tour, attribution de 7 *murchandās*, dénommées généralement *namdī*, *viḍḍā*, *sumukhī*, *citrā*, *citravātī*, *sukhā* et *ālāpā*, d'après le traité attribué au musicien mythique Nārada, la *Nārada-ṭikshā*<sup>2</sup>.

Nārada divise les *murchandās* en 3 classes : celles des dieux, employées par les musiciens célestes ou *gandharvas* (gamme *gāndhārā*), celles des mânes ou *pitris*, employées par les génies *yakshas* (gamme *madhyamā*), enfin celles des 7 sages ou *rishis*, employées sur la terre (gamme *śhadjā*) ; il attribue aux deux dernières classes des dénominations un peu différentes de celles que nous donnons plus haut, d'après les ouvrages de Bharata, de Cāṅgadeva et de Soma. Nous retombons ainsi en plein milieu mythologique : hâtons-nous d'en sortir.

Les 14 *murchandās* des deux seules gammes utilisées s'exécutent dans les 3 octaves, grave, moyenne et aigue, en procédant de la façon suivante<sup>3</sup> : 1<sup>o</sup> dans la gamme *śhadjā*, on part du *sa* de l'octave moyenne, pour vocaliser l'*uttaramandā*, *sa ri ga ma pa dha ni, ni dha pa ma ga ri sa*; puis on descend à l'octave grave pour l'exécution des six autres, *ni sa ri ga*, etc.; on remontera ensuite à l'octave moyenne et à l'octave aigue; — 2<sup>o</sup> dans la gamme *madhyamā*, on part de *ma* de l'octave moyenne pour exécuter la *sauviri*; puis on descend avec les séries *ga...*, *ri...*, etc., à l'octave inférieure, pour remonter ensuite.

Les *murchandās* que nous venons d'étudier sont naturelles, sans *accidents*, et appartiennent aux séries complètes des gammes à 7 notes. Or, la musique hindoue admet, à côté des gammes complètes (*pūrnas*),

des échelles incomplètes (*a-sampūrnas*), à 6 ou à 5 notes, c'est-à-dire auxquelles il manque une ou deux des 7 notes que nous connaissons. Nous avons également vu que, dans la gamme, certaines notes pouvaient être *altérées*, par suite d'un changement dans la disposition des *gratis* intercalaires. Il en résulte qu'il peut y avoir 4 espèces de *murchandās* : 1<sup>o</sup> *pūrnas* (complètes), quand la série des notes est au complet; 2<sup>o</sup> *śhāddās* (à 6 notes), quand une note de la série a été supprimée; 3<sup>o</sup> *audāds* (à 5 notes), quand il manque deux notes à la série; 4<sup>o</sup> *śuddhānu-kṛitās* (avec *śuddhānu*), dans les échelles à notes altérées, celles, par exemple, où ni devient *kākalī* ou *ga antara*.

Les *murchandās* naturelles des gammes à 6 notes ou à 5 notes reçoivent le nom de *tānas* (extension); il y a 84 *tānas* naturels en tout, 49 pour les échelles à 6 notes, et 35 pour les échelles à 5 notes.

2<sup>o</sup> *Séries à 6 notes naturelles.* — Dans les *tānas* à 6 notes, du mode *śhadjā*, les notes susceptibles d'être supprimées sont *sa*, *ri*, *pa* et *ni*. On peut donc avoir 7 séries différentes avec suppression de *sa* (1<sup>o</sup>  $\times$ , *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*; 2<sup>o</sup> *ni*,  $\times$ , *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, etc.), et trois fois 7 séries différentes par la suppression répétée de chacune des trois autres notes *ri*, *pa* et *ni*, soit 28 *tānas* en *śhadjā*.

En *madhyamā*, 3 notes sont susceptibles de suppression, *sa*, *ri* et *ga*, ce qui donne, dans les mêmes conditions, 21 *tānas*.

3<sup>o</sup> *Séries à 5 notes naturelles.* — Les 35 *tānas* des échelles pures, à 5 notes, se décomposent de la manière suivante :

21 en mode *śhadjā*, où l'on peut supprimer un des trois couples *sa-pa*, *ri-pa*, *ga-ni* (d'où 7 séries successives différentes par suppression de chacun des trois couples :

$\times$  *ri ga ma*  $\times$  *dha ni*,  
 $\times$  *ni ri ga ma*  $\times$  *dha ni*, etc., etc.);

14 en mode *madhyamā*, par suppression de *ga-ni*, ou de *ri-dha*.

4<sup>o</sup> *Séries à notes altérées, complètes ou incomplètes.* — Nous avons exposé assez complètement la théorie des notes altérées<sup>4</sup>, sur lesquelles peuvent être fondées les nombreuses variétés de modes, pour n'avoir pas besoin de définir en quoi consistent les *murchandās* ou les *tānas* altérés. Ce que nous venons de dire de ces séries ascendantes ou descendantes, dans lesquelles les notes se présentent naturelles, suffit amplement pour que l'on conçoive la façon de les exécuter, au cas où un changement dans la nature des intervalles les aurait transformées en séries à notes altérées<sup>5</sup>.

Exécution des *murchandās*, etc. — Les *murchandās* et les *tānas* n'étaient pas considérés comme de simples exercices d'école, mais constituaient, comme les *alan-kāras* que nous étudions ci-après, de véritables *agrémentes* que l'artiste pouvait introduire à son gré au milieu d'un motif. D'autre part, avant de procéder à l'exécution proprement dite de la mélodie, il se familiarisait avec le genre, l'échelle, le mouvement du morceau, par des gammes et des vocalises, — sorte de prélude du *rāga*, appelé aussi *ālāpa*, *kīraṇa*, etc.<sup>6</sup>; il se livrait à cette pratique devant son auditoire

1. *Saṃy-ratn.*, I, iv, 25-26; *Saṃy-darṣ.*, I, 84-85.

2. Voir M. Haug, *Ueber das Wesen... des vedischen Accents*, p. 50, note.

3. *Saṃy-ratn.*, I, iv, 12-16; *Saṃy-darṣ.*, I, 90-91.

4. V. p. 298-300.

5. Dans les *murchandās* et les *tānas* dont il vient d'être question, les notes ascendantes ou descendantes présentent les notes dans leur ordre naturel. Les techniciens ne s'en sont pas tenus à cataloguer ainsi

les 49 séries de *murchandās* et les 84 *tānas*, ils ont dressé la liste de toutes les combinaisons que peuvent offrir les séries dans les diverses échelles de 2 à 7 notes, en les disposant de toutes les manières imaginables. Le total de ces combinaisons ou *kāṇa-tānas* s'élève, paraît-il, à 317.930. L'édition de Poona du *Saṃgita-ratnāṭaka* en donne, en Appendice, le tableau (t. II, p. 868-902).

6. Voir plus loin, p. 314.





irrégulier, par suite d'un enchaînement des membres de la phrase souvent contraire à notre procédé de coupe uniforme.

**Distinction entre la doctrine classique et les coutumes populaires.** — Nous trouvons encore, à la base de la théorie rythmique de l'Inde, la distinction habituelle entre la méthode classique (*mārga*) — telle que la consigna le mythique Bharata dans son *Traité sur le théâtre*, telle que continuèrent à l'enseigner la plupart des techniciens postérieurs — et les coutumes populaires (*deśi*). C'est le premier système qui retiendra d'abord et surtout notre attention.

#### 1<sup>o</sup> Les mesures ou rythmes classiques.

**Définition du tāla.** — Les Hindous battaient la mesure avec la main (*kālā*) et employaient encore, pour marquer les temps, le jeu des cymbales (*tālā*); c'est là l'origine de la dénomination de *tāla* appliquée à la fois au rythme et à la mesure. La signification de ce mot est donc complexe. On l'emploie : 1<sup>o</sup> dans le sens de *battement* de la mesure, comme nous le verrons plus bas, quand il sera question des *tālas* avec bruit ou sans bruit; 2<sup>o</sup> dans le sens de *mesure*<sup>1</sup>, c'est-à-dire de divisions du temps musical entre des *barres* renfermant un certain nombre d'unités de temps; 3<sup>o</sup> dans le sens de *rythme*, quand il désigne des groupements ou combinaisons de mesures, qui peuvent comprendre des membres de 2, 3, 4, 6, etc. *pada-bhāgas* ou divisions, suivant que ce que nous appellerons le rythme est binaire, ternaire, quaternaire ou sénaire.

**Unité de mesure ou temps.** — L'unité de mesure est la *kālā*, division, portion (*temps*), appelée encore plus communément *mātrā*<sup>2</sup>. Tandis que, dans l'acception générale et commune, la durée de la *kālā* ou de la *mātrā* est considérée comme valant un clignement d'œil (*nimesha*), ou encore une pulsation; tandis que, pour la métrique, le mot signifie le moment prosodique représenté par une syllabe brève « ~ »; — en musique, la durée de l'unité de temps (*kālā-kālā* ou *kālā-mātrā*) correspond à cinq clignements<sup>3</sup> ou pulsations, ou encore à la durée d'articulation de cinq syllabes brèves (*laghu-aksharo-'codra-mitrā*)<sup>4</sup>. Cette durée de cinq syllabes, ou unité de temps, est celle du mouvement (*laya*) moyen, opposé aux mouvements rapide et lent, comme nous le verrons plus loin. Donc, le chant a sa mesure propre, variable suivant le tempo, et n'est pas uniquement soumis aux lois du mètre poétique.

**Les signes de durée.** — L'unité de temps-type (*mātrā*), correspondant à cinq syllabes brèves, est appelée *laghu* (= *lévis, brève*) et se représente par le signe « ॥ », que nous pouvons traduire par notre *croche*

« ॥ ». Les techniciens musicaux ont emprunté aux grammairiens et aux intriciens deux autres signes,

l'un « ॥ » appelé *guru* (= *gravis, longue*) et valant 2 *laghus*, c'est-à-dire dix syllabes brèves, que nous

rendrons par notre *noire* « ॥ »; l'autre « ॥ » appelé *pluta* (renforcée, allongée) et valant 3 *laghus*, c'est-à-dire quinze syllabes brèves, que nous pouvons trans-

crire par une *noire pointée* « ॥ ». Ce sont les trois seuls signes de durée employés dans la méthode que nous avons appelée classique.

**Les quatre manières ou mārgas.** — Le nombre des temps d'une mesure varie suivant le *mārga* ou la manière, qui est de 4 sortes<sup>5</sup>, parfois réduites à 3 par suppression de la première<sup>6</sup>. Dans la 1<sup>re</sup>, *dhruvamārga*, la mesure est de 1 *mātrā* ou *mātrikā* (= 5 voyelles brèves), par conséquent à 1 temps; dans la 2<sup>e</sup>, *citra*, la mesure est de 2 *mātrās*, c'est-à-dire à 2 temps; dans la 3<sup>e</sup>, *vṛttikā*, de 4 *mātrās*, ou à 4 temps; dans la 4<sup>e</sup>, *dakṣhina*, de 8 *mātrās* ou à 8 temps. Il y a lieu de bien tenir compte des trois manières les plus importantes, *citra*, *vṛttikā* et *dakṣhina*, que nous retrouverons à chaque pas en poursuivant l'exposé de la technique hindoue.

**Les deux sortes de battement de la mesure.** — La façon dont les Hindous battaient la mesure paraît assez compliquée : non seulement les mains battaient et les cymbales marquaient le temps, mais l'action des doigts et des mains entraînait encore en jeu; leurs mouvements et leurs figures avaient des significations précises<sup>7</sup>. Dans les exécutions musicales, le chef d'orchestre, ou plus exactement le premier chanteur, indiquait, tout en chantant, la mesure par une gymnastique appropriée des mains et des doigts, tandis qu'un second tenait les cymbales et lui prêtait son concours pour parer à toute négligence et éviter toute faute<sup>8</sup>. Il y avait deux sortes de battement de la mesure (*tāla*) : le battement sans bruit (*mihabada*) et le battement avec bruit (*cabdavan, sa-cabda*)<sup>9</sup>.

**Les quatre mouvements dans le battement sans bruit**<sup>10</sup>. — Le battement sans bruit comportait 4 mouvements des mains ou figures :

1<sup>o</sup> Dans le *dvīpā*, la main est à plat (la paume en dessus), les doigts repliés; 2<sup>o</sup> dans le *niskhrāma*, la paume est en dessous, les doigts allongés; 3<sup>o</sup> dans le *vīkṣhepa*, la main est dirigée à droite, la paume en dessus, les doigts allongés; 4<sup>o</sup> dans le *pravega*, la paume est en dessous, les doigts repliés. Nous verrons plus loin<sup>11</sup> quelle main et quels doigts concourent, suivant les cas, à l'exécution de ces 4 figures ou mouvements. Quand on veut indiquer le jeu des mains et des doigts dans la notation rythmique, on se sert de la syllabe initiale de chacun de ces termes *dvīpā*, *niskhrāma*, *vīkṣhepa* et *pravega* : *d*, *n*, *v*, *p*, et on les place, comme nous le verrons, sous les signes de durée composant la mesure.

1. Le mot a le sens de mesure à peu près exclusivement dans la coutume populaire; dans la doctrine classique, il désigne un certain nombre de mesures.

2. Dans le *Samyak-ratna* de Bharata, la *mātrā* désigne l'unité de temps, et la *kālā* la mesure (V, 10), composée d'un certain nombre de *mātrās* ou temps. Nous verrons plus loin que dans les *deśi-tālas* l'unité de temps peut varier.

3. N. p., XXXI, 1-3 : « Cinq *nimeshas* font, dans la mesure de temps relative au chant (*gita-kālā*), un intervalle de *kālā* (*kālā-nāra*). »

4. *Samyak-ratna*, V, 10. — Au dire de Basma (*The Son et la Musique*, p. 17), « l'expérience enseigne qu'en une seconde on prononce au moins cinq syllabes. »

5. *Samyak-ratna*, V, 11.

6. N. p., XXXI, 6-9; *Samyak-ratna*, I, vi, 109-110.

7. Comparer ce que nous avons dit, au ch. III, p. 284, des mouvements des doigts et des mains dans la théorie védique.

8. *Samyak-ratna*, V, 4. — En général, remarque M. A. Goussier (ouvr. cité, t. II, p. 18), les modernes ont coutume de marquer la mesure par des mouvements isochrones de la main, dirigés vers le bas et vers le haut, souvent aussi à gauche et à droite. Les anciens se servaient également de la main, soit en produisant des mouvements analogues aux nôtres, — l'héroglyphique battait ainsi la mesure en tête de son chœur (Comp. Aristotle, *Problèmes*, XIX, 23), — soit en faisant claquier les doigts, conformément à un usage encore en vigueur chez les populations de l'Europe méridionale (*strepitus digitorum, pollicis amor*).

En Espagne, le crépitements des doigts remplace souvent les castagnettes. Hieron se représente lui-même battant ainsi la mesure : « Jeunes filles et garçons, suivre la mesure lésienne (c'est-à-dire le rythme sapphique) et le claquement de mon poeur (*pollicis tetani*). » *Odes*, IV, 6.

9. N. p., XXXI, éd. K. M., 10; *Samyak-ratna*, V, 4.

10. *Samyak-ratna*, V, 7-8.

11. Voir p. 298-299.

**Les quatre modes de battement avec bruit<sup>1</sup>.** — Le battement avec bruit comportait de même 4 modes de frapper : 1° *dhrava-pāta*, frappé de la main, en faisant un bruit produit par le claquement du pouce avec l'index (*chotikā-ḡabda*) ; 2° *camyā-pāta*, frappé de la main droite ; 3° *tāla-pāta*, frappé de la main gauche ; 4° *samnipāta*, frappé des deux mains. Les frappés de la mesure s'indiquent également, dans la notation, à l'aide des syllabes initiales *ḡa*, *tā*, *sam* (le frappé *dhrava* n'est pas communément usité), qui se combinent avec les signes du battement sans bruit, pour marquer la mesure des formes de rythmes doubles et quadruples<sup>2</sup>.

**Les modes de battement suivant les quatre mārgas<sup>3</sup>.** — Pour exposer complètement la théorie du battement de la mesure, nous devons encore indiquer, bien que le renseignement ne s'applique qu'aux *ḡitis*, les 8 façons de désigner chacun des temps des mesures ou 1, 2, 3, 4, 8 temps que comportent les 4 manières ou *mārgas* : 1° *dhravakā*, se fait avec bruit (c'est probablement le *dhrava-pāta*, le premier des 4 modes de battement avec bruit) ; 2° *sarṇṇi*, la main est dirigée à gauche ; 3° *krishṇa*, à droite ; 4° *padmīni*, en bas ; 5° *viśarjita*, en dehors (?) ; 6° *vikṣiptā*, la main est serrée ; 7° *patākā*, dirigée en haut ; 8° *patitā*, frappé de la main.

Dans la manière *dhrava* (à 1 temps ou *mātrā*), on emploie la figure *dhravakā*, c'est-à-dire la 1<sup>re</sup> ; dans la manière *citra*, la 1<sup>re</sup> et la dernière ; dans la manière *vartika*, la 1<sup>re</sup>, la 2<sup>e</sup>, la 7<sup>e</sup> et la 8<sup>e</sup> ; dans la manière *dakṣhina* (à 8 temps), les 8 figures.

Le *Samgīta-ratnākara* ajoute<sup>4</sup> que ces 8 façons, auxquelles il donne également le nom de *mātrā*, servent uniquement pour les modes de battement avec bruit, *dhrava-pāta*, etc.

**Distinction de la mesure et du rythme.** — Par le mot *tāla* la technique classique désigne non pas la mesure, mais le rythme. C'est la *kālā* qui répond à ce que nous nommons une mesure ; mais ce terme est encore pris dans un autre sens : dans l'acception que lui donne Āṅgagadeva, c'est-à-dire dans l'exposé qui va suivre, la *kālā* simple vaut non plus une note brève, mais une longue<sup>5</sup>. En même temps qu'il désigne la mesure, il est donc encore synonyme de *guru*, note longue, c'est-à-dire de temps double. Le temps simple,

l'unité de temps, est la *mātrā* (♩), équivalant à une note brève ou *laghu*. Cette mise au point du sens véritable des termes techniques que nous aurons à utiliser par la suite est indispensable.

**Les trois formes que peut revêtir le tāla.** — Chaque *tāla* peut revêtir 3 formes différentes :

1° La forme simple, *yathā-kṣhara* ou syllabique, c'est-à-dire fondée sur la disposition des valeurs de durée, longues, brèves, etc., qu'on appelle encore *eka-kāla*, parce qu'elle procède par une seule *kālā*, par une longue<sup>6</sup>. Cette forme simple correspond à la manière (*mārga*) *citra*, où la mesure est binaire, à 2 temps brefs, à 2 *mātrās* (= 1 *kālā* = 1 longue = 2 brèves) ; c'est une sorte de  $\frac{2}{3}$  :

2° La forme double, *dvī-kālā*, qui procède par groupes ou *pāda-bhāgas* de 2 *kālās*. Elle correspond

à la manière *vartika*, où la mesure est quaternaire, à 4 temps valant chacun 1 *laghu* (sorte de  $\frac{4}{8}$ ) :


3° La forme quadruple, *catuṣ-kālā*, procédant par groupes de 4 *kālās*. C'est la manière *dakṣhina*, où la mesure est à 8 temps brefs, valant chacun 1 croche (sorte de  $\frac{8}{8}$ ).

**Les 5 espèces principales de rythmes du système classique<sup>7</sup>.** — Le système classique admettait 5 espèces principales de rythmes : 1° le rythme quaternaire-type (*caturasra*), désigné par le terme *caccat-puta* ; 2° le rythme ternaire-type (*tryasra*), appelé *caca-puta* ; — sur lesquels peuvent être considérées comme fondées les 3 autres espèces ; 3° le rythme sénaire, *ṣaṭpādputra* ; 4° et 5° le rythme *pancaṣṭadī*, sous ses deux formes : *udghāta* (4°) et *sampakṣeshṭika* (5°).

Chacun de ces 5 rythmes peut, comme nous l'avons dit plus haut, se présenter sous les 3 formes *eka-kāla* ou *yathā-kṣhara*, *dvī-kālā* et *catuṣ-kālā*. Dans les exemples que nous en donnons, nous joignons à la notation rythmique, traduite en *laghus* (1), *gurus* (♩) et *plutus* (♩), la notation des signes combinés des deux battements sans bruit et avec bruit : *d*, *nī*, *vī*, *pra* et *ḡa*, *tā*, *sam*<sup>8</sup>.

1° Rythme *caccatputa*. — C'est un rythme quaternaire, c'est-à-dire composé de 4 mesures, chacune de 2, 4 ou 8 temps (*mātrās*), selon la forme sous laquelle il est donné. On l'appelle encore pair (*yugma*).

a) Forme simple. — La forme simple ou syllabique se compose de 2 *gurus*, 1 *laghu* et 1 *pluta*, soit, en tout, 8 *mātrās* ; sa notation est la suivante :

♩ ♩ ♩ ♩ =   
sam ḡa tā ḡa


le battement peut varier encore selon que cette forme s'emploie : 1° dans les chants *śāstrīyas*, 2° dans les chants *pāṇṭīyas*<sup>9</sup>.

1° ♩ ♩ ♩ ♩ 2° ♩ ♩ ♩ ♩  
ḡa tā ḡa tā tā ḡa tā ḡa

b) Forme double. — 4 groupes ou mesures de 4 temps chacune :

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ =   
nī ḡa nī tā ḡa pra nī sam

c) Forme quadruple. — 4 groupes ou mesures de 8 temps chacune :

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩  
ā nī vī ḡa ā nī vī tā ā ḡa vī pra ā nī vī sam  
= ... (répété 4 fois).

**Battement de la forme double ou quadruple des rythmes quaternaire, etc.** — Pour pouvoir traduire la formule de battement des formes doubles et quadruples, il est nécessaire de compléter maintenant nos précédentes définitions du battement sans bruit, en indiquant quelle main et quels doigts concourent à l'exécution<sup>10</sup>. Dans chacune des mesures de ces deux formes interviennent les deux modes de battement sans bruit et avec bruit. La théorie veut qu'on batte sans bruit avec la main qui, dans la même mesure, fait le battement avec bruit. Ainsi, c'est la droite

1. *Samg. ratn.*, V, 9-10.

2. *Samg. ratn.*, V, 27. Corap. N.-c., XXXI.

3. *Samg. ratn.*, V, 12-15.

4. *Samg. ratn.*, V, 14.

5. *Samg. ratn.*, V, 19, Comment.

6. *Samg. ratn.*, V, 18, Comment.

7. *N.-c.*, XXXI, ed. K. M., 7-60.

8. Après le *Samgita-ratnākara*, V, 23-41.

9. *Samg. ratn.*, V, 29.

10. *Samg. ratn.*, V, 30-40.

qu'on emploie pour faire les battements sans bruit *divipu*, *nishkrāma*, *vikhepa*, *praveṇa*, si la mesure comporte le frappé *camyā* (qu'on bat de la main droite); c'est, au contraire, la gauche si le frappé *tāla* intervient dans la même mesure, et les deux mains si l'on a affaire au *samnipāta*. Quant aux doigts qu'il convient d'employer dans les figures sans bruit, c'est-à-dire de replier ou d'allonger complètement, ils varient suivant le rythme et le numéro d'ordre de la mesure :

1° Rythme quaternaire (*cacāputa*) : 1<sup>re</sup> mesure, petit doigt; 2°, petit et annulaire; 3°, petit, annulaire et médius; 4°, les quatre doigts (moins le pouce); — 2° rythme ternaire (*ēcāputa*) : 1<sup>re</sup> mesure, petit; 2°, annulaire; 3°, index; — 3° rythme sénair (pancāpāni) : 1<sup>re</sup> mesure, petit; 2°, annulaire; 3°, médius; 4°, index; 5° petit; 6° index. Ajoutons que, dans les frappés du battement avec bruit, il n'y a pas de figure des doigts.

Ces indications suffisent pour traduire toutes les formules de battement de la mesure. Pour éclairer la théorie par un exemple, si on prend la première mesure du *cacāputa* à forme quadruple donné ci-dessus, on battra les 8 temps, de 2 en 2, de la façon suivante : 1° « d », main droite à plat (paume en dessus), en repliant le petit doigt; 2° « ni », même main, paume en dessous, en allongeant le petit doigt; 3° « vā », main droite (paume en dessus) dirigée à droite, en allongeant le petit doigt; 4° « ṣa », un frappé de la main droite...

2° Rythme *cācāputa*. — Le *cācāputa* est le rythme ternaire-type; on l'appelle encore impair (*ojā*); il se compose de 3 mesures de 2, de 4, ou de 8 temps.

a) Forme simple. — La forme simple comporte 1 *yurū*, 1 *laghū*; 1 *guru*, 1 *laghū*; comme pour le *cacāputa*, le battement peut être interverti :

1°  $\text{ṣ} \mid \text{ṣ} \mid \text{ṣ} \mid$  2°  $\text{ṣ} \mid \text{ṣ} \mid \text{ṣ} \mid$  =   
ṣa tā ṣa tā tā ṣa tā ṣa

b) Forme double. — 3 mesures de 4 temps chacune :

$\text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ}$  =   
ni ṣa tā ṣa ni sam


c) Forme quadruple. — 3 mesures de 8 temps chacune :

$\text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ}$   
ā ni vi ṣa ā tā vi ṣa ā ni vi sam  
=  (... (répété 3 fois).


d) Formes quadruples redoublées. — On peut, par une reprise, redoubler cette forme quadruple, ce qui donne un rythme à 6 mesures, qu'on redouble à son tour (12 mesures) et qu'on quadruple (24 mesures).

3° Rythme *shatpātāputra*. — C'est un rythme sénair, formé de 6 mesures de 2, de 4, ou de 8 temps.

a) Forme simple — *Pluta*, *laghū*, 2 *gurus*, *laghū* et *pluta*.

$\text{ṣ} \mid \text{ṣ} \mid \text{ṣ} \mid \text{ṣ} \mid$  =   
sam tā ṣa tā ṣa tā

b) Forme double. — 6 mesures de 4 temps :

$\text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ}$   
ni pra tā ṣa ni tā ni ṣa tā pra ni sam  
=  (... (répété 6 fois).


c) Forme quadruple. — 6 mesures de 8 temps :

$\text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ}$   
ā ni vi pra ā tā vi ṣa ā ni vi tā ā ni vi ṣa ā tā vi pra  
 $\text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ}$   
ā ni vi sam =  (... (répété 6 fois).

Rythme mixte pancāpāni. — Le rythme *pancāpāni* est un rythme mixte, formé sur les précédents; suivant qu'il est ternaire ou sénair, on le désigne sous le nom d'*udghatta* ou de *sampakkeshtāka*.

4° Rythme *udghatta*. — L'*udghatta* est un rythme ternaire, qui ne diffère du *cācāputa* que sous sa forme simple.


a) Forme simple. — 3 *gurus* :

$\text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ}$  =   
ni ṣa ṣa

b et c) Pour les formes doubles et quadruples, voir le *cācāputa*.

5° Rythme *sampakkeshtāka*. — C'est un rythme sénair, fondé sur le *shatpātāputra*, dont il a les formes doubles et quadruples.

a) Forme simple. — *Pluta*, 3 *gurus*, *pluta* :

$\text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ} \text{ṣ}$  =   
tā ṣa tā ṣa tā

b et c) Pour les formes doubles et quadruples, voir le *shatpātāputra*.

Les autres mesures ou rythmes composés. — Tels sont les 5 rythmes usités dans le *gāndhārva*, c'est-à-dire dans la coutume classique. Ce sont, du moins, les rythmes simples<sup>1</sup> qu'emploie ce système; mais les théoriciens<sup>2</sup> enseignent que la combinaison des 3 formes du rythme quaternaire avec les 6 formes (simple, double, quadruple et quadruples redoublées) du rythme ternaire donnent naissance à de nombreux rythmes composés (*samkīrnas*), parmi lesquels ils indiquent 5 espèces, plus spécialement employées dans les *pravṛttis*, à 5, 7, 9, 10 et 11 *kalās* ou temps longs (de 2 *mātrīs*). Ils y ajoutent 4 autres variétés *samkīrnas* formées dans les mêmes conditions, à 14, 15, 16 et 17 *kalās*, appelées *khandā-tālas*, et que le *Samgīta-ratnākara* définit au cours de l'exposition des *tālas* populaires ou régionaux (*deśī*)<sup>3</sup>.

Les 3 éléments modificateurs de la mesure. — Trois éléments (*angas*<sup>4</sup>) du rythme (*tāla*) concourent à l'exécution et viennent modifier la mesure. Chacun de ces 3 éléments revêt 3 formes en se modelant sur les 3 manières ou *mārgas*, dont l'influence se fait sentir, comme nous l'avons dit, à travers tout le système classique.

1° Les 3 mouvements ou *layas*<sup>5</sup>. — Le 1<sup>er</sup> de ces éléments est le *laya*, analogue à l'*ᾠδή* des Grecs et au *tempo* de notre phraséologie musicale, qui fixe la rapidité plus ou moins grande du mouvement, l'allure rythmique du morceau. Nous avons vu<sup>6</sup> que la mesure de l'unité de temps était la durée d'articulation de cinq syllabes brèves, dans le mouvement d'exécution normale appelé *laya mādhya*. À côté de ce mouvement-type, il y a une allure plus rapide et

3. *N.-g.*, XXXI, éd. K. M., 25-28; *Samg.-ratn.*, V, 42-45.

4. Voir plus loin, p. 300 et suiv.

5. *N.-g.*, éd. K. M., XXXI, 331.

6. *N.-g.*, *id.*, XXXI, 3-4, 331 et suiv.; *Samg.-ratn.*, V, 47-49.

7. P. 207.

1 Remarquons que le battement des formes quadruples diffère de celui des formes doubles uniquement par l'addition des figures ā et vi, une au début, l'autre au milieu de la mesure.

2 La théorie du *Nāṭya-śāstra* n'admet que le *cacāputa* et le *cācāputa* comme rythmes simples, le *shatpātāputra* aussi bien que le *pancāpāni* étant considérés comme composés (*mīśra*).

une allure plus lente. Le *laya* indique la valeur de durée (*māna*) donnée à l'unité de mesure; c'est, selon les définitions hindoues, le repos dans la continuité d'exécution<sup>1</sup>, ou encore l'intervalle de durée de l'unité de temps<sup>2</sup>. Il y a 3 sortes de *layas* : 1. le rapide (*druta*), dont la mesure est la durée d'articulation de 10 syllabes brèves, correspondant, par conséquent, à une *kālā* de 2 *mātrās* (manière *citra*) ; 2. le moyen (*madhya*), quand le repos entre les temps continus de la mesure est double du précédent (manière *vārtika*) ; 3. le lent (*vilambita*), dont la vitesse est encore moitié moindre (manière *dakṣiṇa*).

Ces 3 mouvements correspondraient donc approximativement à notre *allegro* ou *presto*, à notre *andante* ou *moderato*, à notre *lento*. Non seulement à une manière donnée répond un mouvement, mais dans une même manière il y a place pour les 3 *layas* : ainsi, il peut y avoir, dans la manière lente, rapidité, allure moyenne, lenteur; de même, dans la manière moyenne et dans la manière rapide, 3 nouvelles nuances de vitesse<sup>3</sup>.

2° Les 3 allures de l'exécution ou *yatis*<sup>4</sup>. — Le second élément de la mesure est la *yati* (même sens que *laya* : arrêt, repos). La *yati* n'est pas à proprement parler un silence, une pause, mais constitue diverses nuances dans l'exécution, qui semblent correspondre plus ou moins exactement à ce que nous appelons *sostenuto*, *rallentando*, *accelerando*, etc.

Il y a 3 sortes de *yatis* : 1. *samā* (égale, soutenue), dans laquelle le mouvement (*laya*) est le même au début, au milieu et à la fin<sup>5</sup> (manière *citra*) ; 2. *vrotatā* (à allure de torrent), qui emploie les 3 mouvements, lent au début, moyen au milieu, rapide à la fin, ou seulement le lent et le moyen, ou bien encore le moyen et le rapide. Elle est comparable au torrent, dont le cours offre des temps d'arrêt et des variations dans le débit des eaux (manière *vārtika*) ; 3. *gopucchā* (queue de vache), qui présente les *layas* dans l'ordre inverse de la précédente : rapide, moyen et lent, ou parfois seulement rapide et moyen, ou encore moyen et lent (manière *dakṣiṇa*).

3° Les 3 écarts dans le mouvement, *pānis* ou *grahas*<sup>6</sup>. — Il y a peu de différence entre le deuxième élément et l'élément *pāni* ou *graha* (main, mesure), qui semble encore marquer une allure plus ou moins rapide, selon qu'il y a lieu de presser ou de ralentir le mouvement, dans le chant, la musique instrumentale ou la danse, pour suivre la mesure, et qui est également de 3 sortes : 1° *sama*, en accord avec la mesure ; 2° *aśta* (excès) : la mesure est en avance, on est en dessous (*upapāni*), on précipite pour la rattraper ; 3° *anagata* (retard) : la mesure est en retard, on est en dessus (*uparipāni*), on ralentit. Dans le 1<sup>er</sup> cas le mouvement est moyen, dans le 2<sup>e</sup> il est rapide, dans le 3<sup>e</sup> lent.

## 2° Les mesures ou rythmes populaires<sup>7</sup>.

À la différence des rythmes ou mesures classiques, où l'unité de temps-type, la *mātrā*, est toujours la durée d'articulation de cinq syllabes brèves, les mesures populaires (*deśī-tālas*) admettent l'adoption d'un autre moment musical, au choix duquel le goût doit présider, comme il doit régler la disposition convenable des diverses espèces de durées dans la mesure : ce sera tantôt la durée de 4, tantôt la durée de 5, tantôt la durée de 6 syllabes qui sera prise comme étalon, sans qu'on puisse dépasser cette limite.

Les mesures populaires se distinguent encore des premières en ce qu'elles sont accompagnées du jeu des cymbales, frappées plus ou moins fort, suivant la valeur de durée de la note<sup>8</sup>.

De plus, à côté des trois signes de valeur précédemment indiqués<sup>9</sup>, *laghu* « l », *guru* « G » et *pluta* « P », elles emploient une durée moindre, égale à la moitié de l'unité de temps (*ardha-mātrā*), à la moitié du *laghu*. On lui a donné le nom de *druta* (rapide), et on la représente par le signe zéro « 0 » (*bindu*). La notation rythmique utilise encore le signe du *virāma* (repos, temps d'arrêt), sorte d'accent grave en forme de croissant, qui, placé au-dessus d'une durée, la prolonge de la moitié de sa valeur<sup>10</sup>. Ainsi le signe « 0 » vaut  $1 + 1/2$  *druta* (♫) ; le signe « ♪ » vaut  $1 + 1/2$

*laghu*, c'est-à-dire *laghu* + *druta* (♫). De même le *guru* surmonté du *virāma* équivalendrait à *guru* + *laghu* ou à 3 *mātrās*, et le *pluta* surmonté du *virāma* à *pluta* + *guru* ou à  $4 + 1/2$  *mātrās* ; mais le *virāma* ne semble pas employé dans ces deux derniers cas.

Au lieu de répéter deux ou quatre fois le signe « l », on peut le remplacer, le cas échéant, par les chiffres 2 et 4, mais cela ne semble avoir lieu que quand le battement doit être sans bruit, auquel cas ces chiffres sont suivis du signe « X », indicateur du *nib-padda*<sup>11</sup>.

Indépendamment de leurs noms habituels, — dont l'initiale (*da*, *la*, *ga*, *pa*) sert à les désigner abréviairement<sup>12</sup>, — les durées de temps ont encore reçu d'autres noms. Ainsi, le *Samgita-ratnākara* (V, 253-257) donne comme synonymes de *druta* les termes *ardha-mātrā*, *vyoma*, *vyanjana*, *binduka* ; de *laghu* : *vyāpaka*, *hrasva*, *mātrikā*, *śarala* ; de *guru* : *avi-mātra*, *kālā*, *vakra*, *dirgha* ; de *pluta* : *try-gaṇa*, *tri-mātra*, *dipta*, *sāmādhava*.

En résumé, les mesures provinciales se distinguent les unes des autres, d'abord par une disposition différente des valeurs de durée, puis, dans certains cas, par le choix d'une unité de temps moindre ou plus grande. Celles qu'on appelle *khanda-tālas* doivent ce nom au fait qu'elles sont formées de fragments

1. *Samg-ratn.*, V, 43, « kriyā-nantara-nigraṇṭi ».

2. *N.-p.*, XXXI, éd. K. M., 332 et *passim*, « kālā-kālā-ntara ».

3. C'est ainsi que nos musiciens distinguent les mouvements intermédiaires de l'allure lente par les expressions *lento*, *largo*, *larghetto*, *adagio*, de l'allure modérée par les mots *andante*, *andantino*, *moderato* ; de l'allure rapide par les mots *allegretto*, *allegro*, *vivace*, *presto*, *prestissimo*, etc., etc.

4. *N.-p.*, XXXI, in fine ; éd. K. M., 333 ; *Samg-ratn.*, V, 50-53.

5. Ce n'est donc pas, à proprement parler, une *yati*, puisqu'il n'y a pas d'inter interruption dans l'exécution continue du mouvement.

6. *N.-p.*, XXXI, in fine, éd. K. M., 334 ; — *Samg-ratn.*, V, 54-56.

7. *Samg-ratn.*, V, 233-309.

8. *Samg-ratn.*, V, 236, Comment., « alpa-grahana, mahat-grahana ».

9. Voir plus haut, p. 297.

10. Faut-il traduire le *virāma* toujours par un point qui augmente la durée de la note précédente, ou parfois par un silence, pause, soupir, etc. ? Nous n'avons pu encore élucider la question. En tout cas, il ne semble pas que les silences trouvent leur place dans la musique des cantilènes et autres airs de Cāraguṇa, si ce n'est, peut-être, parfois à la fin d'un motif, bien que, le plus souvent, les notes répétées semblent devoir être tenues.

11. *Samg-ratn.*, V, 270, Comment., p. 438.

12. À la façon des métriciens, les musiciens se servant, en manière d'abréviation, pour les besoins de leurs définitions, des 8 syllabes *ma*, *ya*, *ra*, *ta*, *ta*, *ja*, *bha*, *sa*, qui expriment 8 groupes de 3 durées chacun, présentant autant de combinaisons possibles de ces valeurs et durées : *ma GGG* ; *ya GG* ; *ra GG* ; *sa GG* ; *ja GG* ; *bha GG* ; *sa GG* ; *sa GG*.

tirés des rythmes classiques, quaternaires, ternaires, etc.<sup>1</sup>.

Il arrive parfois que, dans les mélodies, la mesure ou le rythme changent avec la reprise d'un motif, d'autres fois au cours d'un même motif. La tradition orale enseigne les cas où il ne faut pas voir là une faute, mais un ornement véritable<sup>2</sup>.

Çāṅgadeva<sup>3</sup> énumère et définit 120 variétés de *deci-tālas*. On peut en dresser, d'après lui, le tableau suivant :

1. *Saṃg-rata*, V, 253-254. Voir plus haut, p. 291.

2. *Saṃg-rata*, V, 260, *Comment.*, p. 434.

3. *Saṃg-rata*, V, 276-282 et 260-309.

## TABLEAU DES 120 DECI-TĀLAS

D'APRÈS LE SYSTÈME DE ÇĀṆGADEVA

NUMÉRO D'ORDRE	NOM DES TĀLAS	NOMBRE DES MĀTRĀS	NOTATION
1	aditāla	1	1 (♩)
2	dvitīya	2	001 (♩ ♩)
3	tritīya	13/4	000 (♩ ♩ ♩)
4	caturthaka	2 1/2	110 (♩ ♩ ♩)
5	pañcama	1	00 (♩ ♩)
6	ṣaṭhaka	11	0000 (♩ ♩ ♩ ♩)
7	darpana	3	000 (♩ ♩ ♩)
8	simhāvīkrama	15	000000 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
9	ratitāla	6	1100 (♩ ♩ ♩ ♩)
10	simhālīla	1 1/2	000 (♩ ♩ ♩)
11	kandarpa	6	00100 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
12	vīcāvīkrama	4	1000 (♩ ♩ ♩ ♩)
13	rāga	4	00000 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
14	śrīrāga	3	1100 (♩ ♩ ♩ ♩)
15	caccari	10	00000000 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
16	pratyāṅga	8	0000 (♩ ♩ ♩ ♩)
17	yatīlāga	1 1/2	01 (♩ ♩)
18	gaṇālīla	4 1/2	1111 (♩ ♩ ♩ ♩)
19	hamsālīla	3	111 (♩ ♩ ♩)
20	varṇabhīṇa	4	0010 (♩ ♩ ♩ ♩)
21	tribhīṇa	6	1000 (♩ ♩ ♩ ♩)
22	rājādāmadāni	3	00110010 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
23	raṅgodyota	10	0000 (♩ ♩ ♩ ♩)
24	raṅgapradīpaka	10	0000 (♩ ♩ ♩ ♩)
25	rājatāla	12	000000 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
26	śrīyasa varṇa	5	110011 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
27	śrīyasa varṇa	14 3/4	00000000000000 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
28	caturasa varṇa	6	0000 (♩ ♩ ♩ ♩)
29	simhāvīkridita	24	000000000000000000 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
30	jaya	9	1111000 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
31	vanamālī	6	00001000 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
32	hamsanāda	8	100000 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
33	simhanāda	8	100000 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
34	kulūkaka	3	0011 (♩ ♩ ♩ ♩)

NO ORDRE	NOMS DES TĀLAS	NOMBRE DES MĀTRAS	NOTATION
33	turāṅgallā .....	2 1/2	ô ô ô ô (Musical notation)
34	ṣarabhaḥallā .....	6	11000011 (Musical notation)
35	śimhanandana .....	30	1155515025555155115 X (Musical notation)
36	tribhāṅgi .....	6	1155 (Musical notation)
37	raṅgabharana .....	9	55115 (Musical notation)
38	manthā (1°) .....	8	1155 X (Musical notation)
	— (2°) .....	8	5115 X (Musical notation)
	— mudrītā (3°) .....	8	5115 X (Musical notation)
	— (4°) .....	8	111111 (Musical notation)
	[6 autres formes de manthā, en tout 10.]		
39	koḷlāpriyā .....	6	555 (Musical notation)
40	nīḥṣārūkā .....	3	111 (Musical notation)
41	rājavidyādharā .....	4	1500 (Musical notation)
42	jayamangalā .....	8	11115 (Musical notation)
43	maḥikāmōḍā .....	4	110000 (Musical notation)
44	vijayānandā .....	8	11555 (Musical notation)
45	kṛidā [et] candanīḥārūkā .....	1 1/2	ô ô (Musical notation)
46	jayācī .....	8	5515 (Musical notation)
47	makarandā .....	4	0011 (Musical notation)
48	kīrtī .....	10	1555 (Musical notation)
49	ṣṛīkīrtī .....	6	1155 (Musical notation)
50	pratīṭālā .....	2	100 (Musical notation)
51	vijayā .....	8	555 (Musical notation)
52	bindumālī .....	6	500005 (Musical notation)
53	samā .....	3 1/2	110 ô (Musical notation)
54	nandana .....	5	1005 (Musical notation)
55	manthikā .....	5 1/2	505 (Musical notation)
	— [ou] .....	1 1/4	ô ô (Musical notation)
56	dīpakā .....	7	001155 (Musical notation)
57	udīkṣhanā .....	4	115 (Musical notation)
58	dhenkī .....	5	515 (Musical notation)
59	vīṣhamā .....	4 1/2	0000 ô 0000 (Musical notation)
60	varṇamanthikā .....	5	1100100 (Musical notation)
61	abhinandā .....	5	11005 (Musical notation)
62	anangā .....	8	15115 (Musical notation)
63	nāṇḍī .....	8	1001155 (Musical notation)
64	maṭṭālā .....	5 1/4	111100 (Musical notation)
65	kankālā (1°) pūrṇā .....	5	000051 (Musical notation)
	— (2°) khaṇḍā .....	5	0055 (Musical notation)
	— (3°) samā .....	5	551 (Musical notation)
	— (4°) vīṣhamā .....	5	155 (Musical notation)



N° D'ORDRE	NOM DES TĀLAS	NOMBRE DES MĀTRAS	NOTATION
66	kanduka .....	6	lllls (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
67	ekatālī .....	1/2	o (♩)
68	kumuda .....	6	lollls (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
	— [ou] .....	5	lolllo (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
69	catustāla .....	3 1/2	sooo (♩ ♩ ♩ ♩)
70	dombūtī .....	3	lī (♩ ♩)
71	abhangā .....	4	lī (♩ ♩)
72	rāyavankola .....	6	sooo (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
73	vasantā .....	9	llssss (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
74	laghuṣeṭkhara .....	1 1/2	ī (♩)
75	prastāpaseṭkhara .....	4 1/4	sooo (♩ ♩ ♩ ♩)
76	jhampā .....	2 1/2	o o ī (♩ ♩ ♩)
77	gajajhampā .....	3 3/4	sooo (♩ ♩ ♩ ♩)
78	caturmukha .....	7	llsī (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
79	madana .....	3	oos (♩ ♩ ♩)
80	pralīmanthaka ou kollaka .....	8	llssll (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
81	pārvatīlocana .....	15	ssss sooo (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
82	rati .....	3	lī (♩ ♩)
83	līlā .....	4 1/2	oīs (♩ ♩ ♩ ♩)
84	karanayati .....	2	oooo (♩ ♩ ♩ ♩)
85	lālita .....	4	oōīs (♩ ♩ ♩ ♩)
86	gārugi .....	2 1/4	oooo (♩ ♩ ♩ ♩)
87	rājanārāyana .....	7	oōīs (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
88	lakṣmīcā .....	4 1/4	oōīs (♩ ♩ ♩ ♩)
89	lālītapriyā .....	7	llsī (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
90	prīnandana .....	7	llsī (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
91	janaka .....	14	llsssslls (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
92	vardhana .....	5	oōīs (♩ ♩ ♩ ♩)
93	rāgavardhana .....	4 3/4	oo oīs (♩ ♩ ♩ ♩)
94	śaṭtālā .....	3	oooooo (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
95	anītarakṛīdā .....	1 3/4	ooo (♩ ♩ ♩)
96	hamasā .....	2 1/2	llī (♩ ♩)
97	utsavā .....	4	lī (♩ ♩)
98	vilokīlā .....	6	sooo (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
99	gajā .....	4	llll (♩ ♩ ♩ ♩)
100	varṇayati .....	3	lllo (♩ ♩ ♩)
101	śimhā .....	4 1/2	lolll (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
102	karuṇā .....	2	ī (♩)
103	śārāsā .....	4 1/2	lollll (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)
104	caṇḍatālā .....	3 1/2	oooo (♩ ♩ ♩ ♩)
105	caṇḍrakālā .....	16	ssss sī (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)



*dimi* (ou *naishādī*), *shadjodicyavā*, *shadjakaikīkī*, *shadjamādhya*;

2° Mode **MADHYAMA** : *gāndhārī*, *madhyamā*, *pancamī*, *gāndhārodicavā*, *raktagāndhārī*, *gāndhārapancamī*, *madhyamodicyavā*, *nandayanti*, *kurmāravī*, *dandhri*, *kaikīkī*.

Elles sont aussi classées, d'après leur caractère primaire ou dérivé, en simples ou composées, et encore selon que leur échelle est complète ou incomplète, etc.

Les 7 *jātis* simples<sup>1</sup>. — Des 18 *jātis*, 7 empruntent leur nom aux 7 notes de la gamme : ce sont les *jātis* simples, qui peuvent être pures (*puddhas*), si leur échelle est complète et si elles n'ont subi d'altération dans aucun de leurs éléments constitutifs (*amṣa*, *graha*, etc.<sup>2</sup>); au cas contraire, elles sont altérées (*vikṛitas*). Ces 7 *jātis* sont : en mode *shadjā* : *shādji*, *ārshabhi*, *dhaivati*, *nishādāvatī*; en mode *madhyama* : *gāndhārī*, *madhyamā*, *pancamī*.

Les 11 *jātis* composées<sup>3</sup>. — Les 11 autres *jātis* sont composées (*samsarga-jās*), c'est-à-dire sont le résultat de la combinaison de deux ou plusieurs *jātis* simples, altérées. Les voici, avec l'indication des *jātis* composantes :

1. *shadjamādhya* — *shādji*, *madhyamā*.
2. *shadjakaikīkī* — *shādji*, *gāndhārī*.
3. *shadjodicyavā* — *shādji*, *gāndhārī*, *dhaivati*.
4. *gāndhārodicavā* — *shādji*, *gāndhārī*, *madhyamā*, *dhaivati*.
5. *madhyamodicyavā* — *gāndhārī*, *madhyamā*, *pancamī*, *dhaivati*.
6. *raktagāndhārī* — *gāndhārī*, *pancamī*, *nishādī*.
7. *dandhri* — *ārshabhi*, *gāndhārī*.
8. *nandayanti* — *ārshabhi*, *gāndhārī*, *pancamī*.
9. *kurmāravī* — *ārshabhi*, *pancamī*, *nishādī*.
10. *gāndhārapancamī* — *gāndhārī*, *pancamī*.
11. *kaikīkī* — *shādji*, *gāndhārī*, *madhyamā*, *pancamī*, *nishādī*.

**Distinction des *jātis* d'après leur échelle<sup>4</sup>.** — On classe encore les *jātis* d'après le nombre des notes composant l'échelle sur laquelle elles sont fondées. Dans cette division, elles sont dites : 1° complètes (*sampūrṇas*, *sapta-svaras*), quand elles possèdent les sept notes; 2° à six notes (*ṣaṭ-svaras*) ou *ṣaḍavas*; 3° à cinq notes (*panca-svaras*) ou *aḍavas*, *aḍavittas*.

Il y en a 4 qui sont nécessairement à 7 notes; 4 qui sont à 6 notes, mais peuvent également en avoir 7<sup>5</sup>; les 10 autres sont généralement à 5 notes, mais peuvent en avoir 6 ou 7<sup>6</sup>.

En voici le tableau, avec indication des notes supprimables.

DIVISION DES JĀTIS  
D'APRÈS LEUR ÉCHELLE RESPECTIVE

	4 SAMPŪRṆAS (à 7 notes).	4 ṢAḌAVAS (à 6 notes).	10 AḌAVAS (à 5 notes).	[Parfois ṣaḍavas (à 6 notes)]	
				Notes suppr.	Notes supprimées.
Mode shadjā.	{ shadjakaikīkī . . . . .	{ shādji . . . . .	{	ārshabhi . . . . .	sa, pa . . . . .
				dhaivati . . . . .	sa, pa . . . . .
				nishādī . . . . .	sa, pa . . . . .
				shadjamādhya . . . . .	ni . . . . .
				shadjodicyavā . . . . .	ri, pa . . . . .
Mode madhyama.	{	{	{	gāndhārī . . . . .	ri, dha . . . . .
				raktagāndhārī . . . . .	ri, dha . . . . .
				madhyamā . . . . .	ga, ni . . . . .
				pancamī . . . . .	ga, ni . . . . .
				kaikīkī . . . . .	ri, dha . . . . .
	{	{	{	ni	sa
				sa	pa
				ri	pa
				sa	ni
				sa	ri

Le *sādhārana* des *jātis*<sup>7</sup>. — Les *jātis* où s'emploie le *sādhārana* des notes<sup>8</sup>, c'est-à-dire dans lesquelles ne peut être *kākati*, et *ga antara*, sont : *madhyamā*, *pancamī* et *shadjamādhya*. Mais, pour cela, il faut que la tonique (*amṣa*)<sup>9</sup> soit l'une des trois notes *sa*, *ma*, *pa*.

Ainsi, comme nous le verrons, la *jāti* *shadjamādhya* peut avoir comme tonique l'une ou l'autre des 7 notes; on comprend que, si le choix portait sur *ga*, la consonante de cette note, *ni*, ne pourrait plus être altérée (*alpa*), c'est-à-dire ne deviendrait pas *kākati*<sup>10</sup>.

Les 13 éléments constitutifs des *jātis*<sup>11</sup>. — Les éléments constitutifs (*lakṣaṇas*), sur lesquels repose la composition des différents types de cantilènes, sont au nombre de 13<sup>12</sup>. Ce sont : 1° *graha*, 2° *amṣa*, 3° *vīra*, 4° *mandra*, 5° *nyāsa*, 6° *apanyāsa*, 7° *saṃnyāsa*, 8° *vinyāsa*, 9° *bahuvrā*, 10° *alpa*, 11° *antaramārga*, 12° *śādhava*, 13° *aḍava*.

1° *Graha*. — Le *graha* (rac. *grah*, prendre, recevoir) est la note initiale d'un chant; l'initiale est en même temps la tonique (*amṣa*), du moins dans le système classique de Bharata et de Cāṅgadeva<sup>13</sup>, car cette identité n'est plus constante par la suite, et cela dès le temps de Soma.

2° *Amṣa*. — L'*amṣa* (rac. *amṣ*, diviser, distribuer) correspond à notre tonique. Fondement et source du charme musical, point de départ et limitation des intervalles à l'octave inférieure et supérieure (autre-ment dit, de l'*ambitus*), note distinctement perceptible au milieu du concert des différentes notes, note dominante (*vādin*<sup>14</sup>) pourvue de consonances et d'auxiliaires, de qui procèdent les autres éléments de la mélodie (initiale, finale, médianes, terminales des membres de phrases), qui prédomine par sa fréquence dans les phrases et les sections du chant... tel est l'*amṣa*<sup>15</sup>. Du choix de la tonique dépend le carac-

1. N.-c., XXVIII, 46 et prose; *Saṃp.-ratn.*, I, vii, 1-7.

2. Voir ci-dessous p. 366.

3. N.-c., XXVIII, 46-50; *Saṃp.-ratn.*, I, vii, 8-16.

4. N.-c., XXVIII, 56-64; *Saṃp.-ratn.*, I, vii, 18-20.

5. Le *Nāṭya-śāstra* (XXVIII, 64) admet que les 4 *jātis* *śādhavas* pussent être *aḍavas*, mais non *sampūrṇas*.

6. De même, d'après le N.-c., les 10 *jātis* *aḍavas* sont parfois à 6 notes, mais non à 7.

7. N.-c., XXVIII, 39-40 et prose; *Saṃp.-ratn.*, I, vii, 21-23.

8. V. plus haut, p. 288.

9. Nous définissons ce mot plus loin.

10. *Saṃp.-ratn.*, I, vii, 86.

11. N.-c., XXVIII, 74-107 et 112-160; *Saṃp.-ratn.*, I, vii, 28-60.

12. D'après le *Saṃgita-ratnākara*; car le *Nāṭya-śāstra* en distingue seulement 10, par suppression des *samnyāsa*, *vinyāsa* et *antaramārga*.

13. N.-c., XXVIII, 75, 93, 98; *Saṃp.-ratn.*, I, vii, 30.

14. Voir plus haut, p. 291.

15. N.-c., XXVIII, 76-78; *Saṃp.-ratn.*, I, vii, 31-32.

lère du morceau. Elle est souvent en même temps la dominante, l'initiale et la finale. Les notes susceptibles d'être, pour les 18 types de mélodies, toniques-initiales forment — du fait que, selon les *jātis*, le choix peut porter sur une ou plusieurs — un ensemble de 63 notes<sup>1</sup>, pour le décompte desquelles nous renvoyons au tableau d'ensemble de la page suivante.

3° *Tāra*. — Le mot *tāra* désigne, comme on sait, l'octave aiguë. La *tāra-gatī* (marche du *tāra*), c'est la portée de cette octave, son étendue calculée à partir de la tonique, quelque chose comme la moitié supérieure de l'*ambitus* de la théorie ecclésiastique grecque. Des règles précises fixent cette limitation. La note tonique est à l'octave moyenne; supposons-la à l'octave supérieure : on ne peut pas dépasser — en *shādja* — l'espace compris entre cette note et la 4<sup>e</sup> audessus (la 5<sup>e</sup> en comptant la tonique). En *madhyama*, c'est la 4<sup>e</sup> (la tonique comprise) qui est le point-limite; — et en fait, on ne pourrait aller au delà dans ce mode de la gamme, en supposant que *ma* soit tonique; car, en comptant un pour *ma*, et, en montant 3 autres notes (*pa*, *dha*, *ni*), on arrive à la dernière note de l'octave (*nā*). Dans le mode *shādja*, si on part de *sa*, on ne doit pas dépasser le *pa* de l'octave aiguë. En réalité, on pourrait monter encore deux notes, *dha* et *nī*; mais les théoriciens estiment que ce serait au détriment du plaisir musical<sup>2</sup>. On peut rester en deçà, on ne doit pas aller au delà de cette 4<sup>e</sup> ou 5<sup>e</sup> note-limite.

4° *Mandra*. — Le mot *mandra* est le nom donné à l'octave inférieure ou grave. La limitation de la marche de cette octave (*mandra-gatī*) procède non plus seulement de la tonique-initiale, mais de la finale, ou encore de la médiane (*apanyāsa*) ou note terminale d'un développement musical. En partant de la tonique à l'octave moyenne, on peut non seulement descendre à l'octave de cette tonique, mais à l'octave de la finale ou de la médiane. On ajoute que, quand les notes *ga* et *nī* sont respectivement finales en modes *shādja* et *madhyama*, on peut encore descendre d'un degré, c'est-à-dire aller jusqu'au *ri* (en *shādja*) et jusqu'au *dha* (en *madhyama*) de l'octave inférieure. Ce sont les deux notes-limites de cette octave<sup>3</sup>.

5° *Nyāsa*. — Le *nyāsa* (rac. *as*, préf. *nī* : quitter, laisser) est la finale, la note qui termine un chant. Elle ne doit jamais être à l'octave aiguë, du moins dans les *jātis* pures (*guddha*)<sup>4</sup>. Dans les 18 types de cantilènes on compte en tout 24 notes susceptibles d'être finales; le *nyāsa* est, pour les 7 *jātis* pures, la note qui a donné son nom à la *jāti*<sup>5</sup>. Ce peut être, contrairement à la règle absolue en usage dans notre musique européenne, une tout autre note que la tonique.

6° *Apanyāsa*. — La note *apanyāsa* (loin de la finale?) est la médiane, la note placée au milieu d'une *jāti*, ou qui termine une section du chant<sup>6</sup> (*vidrī*). Il y en a

en tout 56, sur lesquelles 19 (appartenant à 5 *jātis*) sont semblables à la tonique-initiale<sup>7</sup>.

7° *Samnyāsa*. — Le *samnyāsa* est une note consonnante de la tonique-initiale, terminant la 1<sup>re</sup> *vidrī*, c'est-à-dire une section du chant (*khandā*) différente de celle que termine l'*apanyāsa*<sup>8</sup>.

8° *Vinyāsa*. — Le *vinyāsa* est de même une note qui ne doit pas être dissonante de la tonique, et termine un membre d'une *vidrī*<sup>9</sup>.

9° *Bahutva*. — Par le mot *bahutva*<sup>10</sup> on entend le caractère de plénitude et de fréquence que possède une note. Il y a *bahutva* pour une note en raison : 1. de sa non-altération (*a-langhana*), c'est-à-dire de sa mise en possession de toutes ses *grutis*; 2. de sa répétition (*abhyāsa*) immédiate ou à intervalles. Ce caractère de solidité et de fréquence est celui des toniques, des dominantes et des consonnantes<sup>11</sup>.

10° *Alpaiva*. — L'*alpaiva*<sup>12</sup> est de même de deux sortes : par allération (*langhana*) et par non-répétition (*sakriyā-uccāraṇa*). Ce sont les notes autres que la tonique et ses consonnantes, les notes supprimées dans les échelles à 6 et à 5 notes, qui ont ce caractère de fragilité et de rareté<sup>13</sup>.

11° *Antaramārga*. — L'*antaramārga* est la note intermédiaire, qui s'intercale entre les tonique-initiale, finale, médiane et les diverses sous-terminales; elle est affectée d'un caractère de fragilité et de rareté (*alpavā*) jetée au milieu des autres notes, elle en constitue en quelque sorte le lien, pour l'agrément de la mélodie. Elle s'emploie surtout dans les *jātis* altérées, mais parfois aussi dans les *jātis* pures<sup>14</sup>.

12° *Shādava*. — Il y a *shādava* pour les *jātis* dont l'échelle ne possède que 6 notes (pures ou altérées)<sup>15</sup>.

13° *Audava*. — Il y a *audava* ou *audavā* pour les *jātis* dans lesquelles deux notes supprimées réduisent l'échelle à 5 notes<sup>16</sup>.

Les notes susceptibles de disparaître ainsi ont le caractère de fragilité à deux degrés : elles sont fragiles par *anabhyāsa* (rareté) et très fragiles par *langhana* (altération)<sup>17</sup>.

Indépendamment des échelles à 6 et à 5 notes, le *Nātya-gāstrā* indique également, en passant<sup>18</sup>, l'existence d'échelles à 4 notes qui, comme ces dernières, s'emploient dans les *dhruvās avakṛīṣṭās* (espèces de chants). Il existait même dans les *sāmās* des échelles à 3 notes<sup>19</sup>...

Tels sont les éléments constitutifs des *jātis*. Nous nous bornerons à cette indication succincte de quelques-unes des règles complexes, à travers lesquelles l'inspiration musicale devait frayer sa voie pour produire la mélodie classique, en résumant, dans un tableau d'ensemble, la théorie à peine ébauchée des 18 types de cantilènes.

1. N.-p., XXVIII, 86-98 et 101-107; *Samg-ratn.*, I, vii, 24-37.

2. N.-p., XXVIII, 79; *Samg-ratn.*, I, vii, 34-50 et *Comment.*

3. N.-p., XXVIII, 80 et *prose*; *Samg-ratn.*, I, vii, 37 et *Comment.*

4. N.-p., XXVIII, p. 15, l. 12; *Samg-ratn.*, I, vii, 37 et *Comment.*

5. Voir la liste des finales dans le tableau d'ensemble, p. 391.

6. N.-p., XXVIII, p. 20, l. 14; *Samg-ratn.*, I, vii, 41.

7. Ou 57, si on ajoute à la liste *ri*, qui est un *apanyāsa* de *kūcīktī*, quand cette *jāti* est *sampārṇa*. *Samg-ratn.*, I, vii, 46. Voir le tableau d'ensemble.

8. *Samg-ratn.*, I, vii, 47.

9. *Samg-ratn.*, I, vii, 48.

10. On emploie encore, dans le même sens, le substantif *bahulya* et ses adjectifs *bahuvant*, *bahin*, etc.

11. *Samg-ratn.*, I, vii, 49.

12. Même sens : *alpavā*, *daurbāva*, *langhantya*, *langhant* et *alpa*.

13. *Samg-ratn.*, I, vii, 50-51.

14. *Samg-ratn.*, I, vii, 52-53.

15. *Samg-ratn.*, I, vii, 54. Comp. plus haut, p. 308.

16. *Samg-ratn.*, I, vii, 55-57. — L'étymologie du mot *audava*, dérivé de *auda*, est *auda*, atmosphère, ciel, domaine des étoiles (autrefois 5 éléments de la création : terre, eau, feu, vent, atmosphère) qui en est arrivé à désigner le nombre cinq et les choses composées de cinq parties.

17. *Samg-ratn.*, I, vii, 58.

18. N.-p., XXVIII, 88.

19. *Samg-ratn.*, I, vii, 6. Voir à ce sujet le ch. III, p. 261.

TABLEAU DES ÉLÉMENTS DES 18 JĀTIS

NUMÉROS D'ORDRE	NOM DES JĀTIS	TONIQUE-INITIALE (amṣa, graha)	FINALE (nyāsa)	MÉDIANT (apanyāsa)	MĀTRAMAṆĪ	NOTES SUPPRIMÉES (échelle à 6 notes) śhāḍava	NOTES SUPPRIMÉES (échelle à 5 notes) andava
1	śhāḍji	sa ga ma pa dha	sa	ga pa	uttarāyātā	ni	o
2	arababhi *	ri dha ni	ri	ri dha ni	quddhashaḍji	sa	sa pa
3	gāndhārī *	sa ga ma pa ni	ga	sa pa	paṭravī	ri	ri dha
4	madhyamā *	sa ri ma pa dha	ma	sa ri ma pa dha	kālopanatā	ga	ga ni
5	pañcavi *	ri pa	ri	ri pa ni	kālopanatā	ga	ga ni
6	dhāivātī *	ri dha	dha	ri ma dha	abhirudgātā	pa	sa pa
7	naishāḍī	sa ga ni	ni	sa ga ni	abhirudgātā	pa	sa pa
8	naishāḍī	sa ga pa	ma	sa pa ni	abhirudgātā	pa	sa pa
9	śhāḍjodīyavā *	sa ma dha ni	ma	sa dha	abhirudgātā	pa	sa pa
10	śhāḍjamaḍhyavā *	sa ri ga ma pa dha ni	sa ma	sa ri ga ma pa dha ni	abhirudgātā	pa	sa pa
11	gāndhāroḍīyavā *	sa ma	ma	sa dha	abhirudgātā	pa	sa pa
12	roktagāndhārī *	sa ga ma pa ni	ga	sa ri ga ma pa dha ni	abhirudgātā	pa	sa pa
13	kāciki *	sa ga ma pa dha ni	ga pa ni	sa ga ma pa dha ni	abhirudgātā	pa	sa pa
14	madhyamaḍīyavā *	pa	ma	sa dha	abhirudgātā	pa	sa pa
15	kārmāravi *	ri pa dha ni	pa	ri pa dha ni	abhirudgātā	pa	sa pa
16	gāndhārapañcavi *	pa	ga	ri pa	abhirudgātā	pa	sa pa
17	āndhri *	ri ga pa ni	ga	ri ga pa ni	abhirudgātā	pa	sa pa
18	nandayanti *	pa	ga	ma pa	abhirudgātā	pa	sa pa

Nota. — Les *jāti* marquées d'un astérisque sont en mode *madhyama*.

Les cantilènes composées par Cārngadeva (treizième siècle apr. J.-C.). — Il ne fallait pas songer à épuser, dans ces quelques pages, l'étude de la *jāti* : tout l'espace qui nous est imparti n'y suffirait pas. Mais l'importance accordée à cette forme classique de la mélodie est telle, pour l'époque qui nous occupe, — c'est des *jātis* que dériveront plus tard les nombreux types qui requerront le nom de *rāgas*, — qu'il nous paraît indispensable, à défaut d'une exposition plus complète des règles qui présidaient à la composition de chacun de ces types étudié en particulier, d'en reproduire quelques spécimens, simplement et textuellement transcrits, pour la première fois, d'après la notation hindoue.

Le savant poète et musicien qui écrivait il y a environ 700 ans, Cārngadeva, a composé sur les 18 *jātis* un nombre égal de cantilènes qui, en faisant ressortir leurs caractères distinctifs, nous montrent comment de la théorie on pouvait passer à la pratique. Ces airs, intercalés dans son traité sur la musique, le *Saṃgīta-ratnākara*<sup>1</sup>, sont ainsi parvenus jusqu'à nous, et nous avons la bonne fortune de pouvoir en faire bénéficier notre Etude. Non seulement ils offrent, en raison de l'époque relativement ancienne à laquelle ils ont été composés, un très grand intérêt, mais ils ont encore un cachet artistique indéniable, et témoignent d'une remarquable élévation de pensée musicale.

Ce sont, comme nous l'avons dit, des cantilènes, toutes consacrées à la louange du dieu Śiva, mais qui, écrites ou non pour la scène, pouvaient trouver leur emploi dans les parties chantées des productions du théâtre hindou. Des 18 œuvres du maître, nous en reproduisons 8, composées sur les types *śhāḍji* (1<sup>re</sup>), *arababhi* (3<sup>e</sup>), *gāndhārī* (3<sup>e</sup>), *madhyamā* (4<sup>e</sup>), *naishāḍī* (7<sup>e</sup>), *śhāḍjodīyavā* (9<sup>e</sup>), *āndhri* (17<sup>e</sup>) et *nandayanti* (18<sup>e</sup>).

<sup>1</sup>o Cantilène du type *śhāḍji*. — Avant de reproduire le premier de ces cantiques, nous allons, en reprenant certains points de la théorie musicale précédemment exposée, étudier exceptionnellement les règles de sa structure, d'une façon assez complète pour permettre, non seulement de saisir la nature de

cette forme mélodique particulière, mais encore de se faire, par cet exemple, une idée générale, peut-être plus précise, du caractère et des lois de la musique hindoue.

La théorie de la *jāti śhāḍji*<sup>2</sup>. — La *jāti śhāḍji* est formée sur le mode *śhāḍja*. La tonique, en même temps dominante et initiale, peut être l'une des 3 notes *sa* (do), *ga* (mi♭), *ma* (fa), *pa* (sol), ou *dha* (la), au choix du compositeur. La finale est toujours *sa* (do).

Quand la *jāti* est établie sur une échelle à 6 notes, c'est ni (*si*) qui est supprimé; mais ni ne disparaîtrait pas si le choix de la tonique porte sur sa note consonante *ga* (mi♭) : il ne peut donc y avoir, dans l'échelle à 6 notes, que l'une ou l'autre des 4 toniques *sa*, *ma*, *pa*, *dha*. Cette *jāti* n'est jamais établie sur une échelle à 5 notes : elle ne peut être que *sampūrṇa* ou *śhāḍava*.

Quand l'échelle est complète, la *jāti* peut être *vī-kṛtā*, c'est-à-dire altérée dans un ou plusieurs à la fois de 4 de ses éléments (à l'exclusion du *nyāsa*) : *gruha*, *amṣa*, *apanyāsa*, *sampūrṇatva*; et ni peut devenir *kāḥaṭi*, c'est-à-dire augmenté de 2 *grāhis* (= si); dans ce cas on a affaire au *rāga vāratī*.

Après la tonique, bien entendu, il y a fréquence d'emploi (*bahutva*) pour *ga* (mi♭).

Les intervalles communément employés (*sāṃgati*, *samcarā*) sont ceux de tierce ou de sixte. On va de *sa* (do) à *ga* (mi♭) et à *dha* (la), et inversement. Ex. : *sa ga sa ga sa dha* (do mi♭ do mi♭ do la), ou *ga sa ga sa dha sa* (mi♭ do mi♭ do la do).

Les gammes, ou exercices de vocalises, se feront dans la *murchanā* *uttarāyātā*, sous la forme *dha ni sa ri ga ma pa* (la si♭ do ré mi♭ fa sol) et *pa ma ga ri sa ni dha* (sol fa mi♭ ré do si♭ la).

Quant au rythme employé, c'est le *tāla paṇcapāni*, d'ordre sénair, qui peut être utilisé sous une de ses 3 formes simple, double ou quadruple. Dans l'exemple ci-dessous, l'auteur a fait choix de la manière *lakṣhina*, comme du reste pour les 18 spécimens de *jātis* qu'il donne. Cela revient à dire que nous avons affaire à un *tāla* de la forme quadruple, c'est-à-dire dont la mesure se compose de 4 longues ou 8 temps

1. De la page 91 à la page 135.

2. *Saṃgīta-ratna*, I, vii, 61-63.

hrefs. Dans le rythme sénair nous avons 6 groupes ou mesures de 8 *mātrās*. Mais la manière *dakṣiṇa* comporte une reprise ou répétition (*avritti*), ce qui nous donne 12 mesures (*kālās*) de 8 temps brefs (*laghu-kālās*) ou, ce qui revient au même, de 4 temps longs (*gurus*), et, en tout, 48 *gurus*. La mesure peut se traduire à 4 temps. Ce rythme est celui de l'espèce de *pancapāni* appelée *sampakkeṣhāṭaka*.

L'auteur aurait pu employer le *mārga vārtika* ou *vṛitti* (*tāla* à forme double, c'est-à-dire composé de 6 groupes de 2 longues et comportant 4 reprises, soit en tout 48 *gurus*); ou encore la manière *citra* (*tāla* à forme simple, c'est-à-dire valant 6 longues, ainsi disposées dans le *sampakkeṣhāṭaka* : ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ; mais alors il y a 8 reprises, soit encore en tout 48 *gurus*). On voit donc que, quel que soit le *mārga*

adopté, par le fait des reprises le nombre total des temps est le même, en définitive, pour chacune des formes du *tāla* : le battement du rythme seul change, comme on peut s'en rendre compte en se reportant aux modes de battement du *sampakkeṣhāṭaka* exposés plus haut<sup>1</sup>.

C'est le choix de la tonique qui donne au morceau son caractère. Avec *sa* (do) comme tonique, le sentiment (*rāsā*) exprimé pourra être l'héroïque, le tragique ou le merveilleux.

Cette *jāti* s'emploie, au premier acte des drames sanscrits (*nāṭakas*), dans le chant appelé *dhruvā naishkrēmikā*, qui accompagne la sortie d'un personnage.

Centilène *śhādji* en notation hindoue. — Voici le spécimen de *jāti śhādji* composé par Cārṇagadeva, en notation sanscrit<sup>2</sup> :

### १ षाड्जी.

सा	सा	सा	सा	पा	निध	पा	धनि	१
री	गम	गा	गा	सा	रिग	पस	धा	२
रिग	सा	री	गा	सा	सा	सा	सा	३
धा	धा	निध	निस	निध	पा	सा	सा	४
नी	धा	पा	धनि	री	गा	सा	गा	५
सा	धां	धनि	पा	सा	सा	सा	सा	६
सा	सा	गा	सा	या	या	या	या	७
सा	पस	या	धनि	निध	पा	गा	रिग	८
गा	गा	गा	गा	सा	सा	सा	सा	९
धां	सा	री	गरि	सा	या	या	या	१०
धा	नी	पा	धनि	री	गा	री	सा	११
रिग	सा	री	गा	सा	सा	सा	सा	१२

Sa transcription en notation européenne. — Les explications précédentes suffisent pour nous indiquer la manière de traduire cette notation à l'européenne. Le morceau est en clef de sol et renferme 12 mesures à 4 temps. Les notes sont représentées par la syllabe initiale de leur nom, *sa ri gā mā pā dhā ni*, pourvue du signe de la longue pour marquer la *laghu-kālā*, la *mātrā*, ou unité de temps que nous transcrivons par

une croche (♫); quand la note a une valeur de moitié moindre (que la technique populaire (*deci*) exprime par le mot *druta*), la syllabe est brève et vaut une double croche (♪). Nous avons vu (p. 293-294) que

l'échelle hindoue, en mode *śhādja*, correspond approximativement à une sorte de gamme mineure où la tierce et la septième seraient diminuées : do ré mi ♭ fa sol la si ♭ do; nous mettrons donc 2 bémols à la clef<sup>3</sup>. Toutes les notes sont considérées comme étant à l'octave moyenne, — qui répond à notre octave marquée de l'indice 3, — sauf le cas où elles sont accompagnées d'un signe diacritique; celles qui sont à l'octave supérieure sont surmontées d'un petit trait perpendiculaire; celles qui doivent être à l'octave inférieure sont surmontées d'un point.

Le mouvement n'est pas indiqué en tête du mot-

1. V. p. 299, 2<sup>e</sup> col et 1<sup>re</sup> col. (*śhaṭpāṭāstra*). Comp. *Samg-ratn.*, I, vii, 63, et *Comment.*, p. 89-90.

2. Reproduit textuellement, mais avec suppression des paroles.

3. Si ni devait, dans cet exemple de centilène, être considéré comme étant *kānti*, ce que le texte (I, vii, p. 92) semble donner à entendre, sans l'indiquer clairement, il y aurait lieu de corriger, dans notre transcription, si ♭ en si.

ceau; mais nous savons qu'à la manière *dakshina*, dans laquelle il est écrit, correspond le *laya vilambita* (lent). C'est, du reste, toujours le type de la *jāti* et le choix du *mārga* qui donnent le mode, la mesure, le rythme, l'armature, le mouvement, le caractère de la mélodie, les musiciens hindous n'accompa-

gnant leur notation d'aucune indication particulière.

Voici la transcription de la première cantilène de Çārngadeva en notation européenne (chant et paroles<sup>1</sup>), telle que l'aurait pu, sans difficulté, opérer maintenant le lecteur<sup>2</sup>:

Jāti śhādjt (1<sup>re</sup>).

Tāla pañcapāni

Lent.

Tam-bha va la lâ - ta - na.ya.nâ-mbuja - - - dhi kam - - -

na ga sū - - - nu.pra.na.ya ke li - - sa.mu.dbha.vam - - -

sa ra sa.kri.ta.ti la ka pan - - - kâ-nu-le pa - - nam - - -

pra.na.mâ-mi kâ - ma.de.hem.dha.nâ - na lam - - -

**Observations complémentaires.** — Quelques observations sont encore nécessaires pour parachever l'étude de cette cantilène. Nous remarquerons d'abord que, la tonique choisie étant *sa* (do), elle se confond avec la finale, ce qui, sans être rare, n'est pas obligatoire. Quant à la finale, on peut dire qu'elle ne tombe jamais sur ce que nous appelons le temps fort, la *thesis* des Grecs; aussi les mélodies hindoues nous font-elles l'effet d'être inachevées; le chant a l'air de rester en suspens sur une avant-dernière mesure, la terminaison se faisant aussi bien, d'autre part, dans la partie aiguë du champ de l'*ambitus* que dans les cordes basses ou moyennes de la voix. Cette conclusion mélodique inexorable nous surprend et choque notre oreille, habituée à la terminaison normale sur le premier temps de la mesure. La coupe rythmique appelle une remarque analogue. Tandis que, dans notre musique moderne, c'est surtout le système binaire qui prédomine, soit dans la construction de la période, soit dans la coupe du membre ou dans celle de la mesure, tandis que nos périodes sont normalement constituées par la répétition infinie de membres de 4 mesures s'enchaînant d'après un procédé uniforme, nous avons ici, comme dans beaucoup d'autres exemples, un rythme sénair, c'est-à-dire d'ordre ternaire, composé de 4 phrases de 3 mesures. Le rythme métrique des paroles adaptées à cette *jāti* cadre exactement avec le rythme musical, la coupe des *padas*, ou membres prosodiques, correspondant à la coupe des périodes ou membres rythmiques. Mais on doit constater surtout l'absence de silences et de temps vides : quand une

note n'a pas de syllabe qui lui réponde dans le texte, elle s'articule avec la voyelle de la note précédente, qui se maintient de l'une à l'autre. La répétition continue d'une même note sonne à nos oreilles comme une sorte de pédale soutenue, qui servirait d'accompagnement à la mélodie.

Poursuivant l'examen de l'exemple ci-dessus, un technicien hindou ferait encore le dénombrement détaillé des notes qui entrent dans sa composition, pour noter leur importance ou leur fréquence (*bahutva*) ou au contraire leur rareté (*alpatva*), et remarquerait notamment que, sur 122 notes, la tonique initiale *sa* (do), par laquelle finit chaque membre de phrase, est représentée 36 fois; — que la note qui prédomine après elle, *ga* (mi b), se rencontre 20 fois; — que *pa* (sol), qui est médiane, comme la précédente, paraît 18 fois, ainsi que *dha* (la); — que *ri* (ré) et *ni* (si b), la note fragile, supprimable, se trouvent 12 fois, et *ma* (fa) seulement 8 fois, etc.

L'*ambitus*, le champ de la mélodie, n'est pas très étendu : il va, en montant, de la tonique *sa* (do) à son octave aiguë (*tāra-gati*)<sup>1</sup>, alors qu'il pourrait aller jusqu'à la quinte aiguë *pa* (sol), — et, en descendant, de cette tonique à la tierce basse *dha* (la)<sup>2</sup>, tandis que, d'après les règles de la *mandra-gati*, il pourrait descendre à l'octave inférieure.

Ambitus:

initiale finale (octave madhya)    octave tāra

tierce basse (octave mandra)

1. Nous reproduisons, dans sa forme sanscritte, le texte des paroles sur lesquelles était chantée chacune de ces mélodies, afin que le lecteur puisse se rendre compte de la façon dont elles s'adaptent au chant. Une traduction eût été sans intérêt comme sans utilité, étant donné le peu de valeur littéraire de cette poésie redondante, simple accumulation d'épithètes louangeuses en l'honneur de la divinité.

2. Il est nécessaire de bien spécifier, une fois pour toutes, que les bémols ou les dièses, dont nous armons la clef, ne désignent pas les bémols ou dièses *constitutifs*, d'après l'usage moderne, du ton du morceau; ils servent seulement à indiquer que les notes qui se trouvent sur la ligne de la portée marquée b ou # sont toutes bémolisées ou diésées.



Le développement que nous venons de donner à l'examen du premier exemple nous dispensera d'entrer dans le détail de la structure des autres spécimens, que nous nous bornerons à reproduire simplement en notation européenne, après un court résumé de leurs caractères essentiels<sup>1</sup>.

2° Cantilène du type āraḥabhi<sup>2</sup>. — Le mode est

*śhādja*; la tonique-initiale (choisie parmi *ri*, *dha*, *ni*) est *ri*; elle est en même temps finale; le caractère de *bahutva* est imparti à *ga* et à *ni*, celui de *laṅghana* à *pa*. Le rythme est quaternaire (*caccatputa* : 4 mesures de 8 *mātrās*, doublées par la reprise, le *mātrā* étant *dakṣhina*). Même emploi que pour la *śhādji*.

Jāti āraḥabhi (3<sup>me</sup>). Tāla caccatputa

Lent

gu na lo - - ca nā - - dhi ka ma na - - ota ma - ma ra -  
 ma ja ra ma - ksha ya ma je - - - - - yam pra na - mā - - - mi di vya  
 mā ni da - rpa - nā - - ma la - ni - ke - - - tam - bha va ma me - - - - - yam -

3° Cantilène du type gāndhāri<sup>3</sup>. — Le mode est *madhyama*; toutes les notes, sauf *ri* et *dha*, pouvaient être initiales : on a choisi *ga*, en même temps finale.

Le rythme est le *caccatputa* avec 4 reprises. Cette jāt s'emploie dans le chant des *dhruvās*, au 3<sup>e</sup> acte du drame.

Jāti gāndhāri (3<sup>me</sup>). Tāla caccatputa

Lent

E - - - tam - - - ra ja - ni va - dhū - - mu - kha -  
 vi - - - bhra - ma - dam - ni cā - ma ya va - ro - - rū -  
 ta - va - mu kha - - vi lā - sa va pu çā ru - mā - ma la  
 mri du - ki ra na - - - - - ma - mri - ta bha - - - - - vam - - -  
 ra - ja ta gi - ri cī kha ra ma - ni cā ka - la çam - kha  
 va ra - yu va ti - dam - - ta - pam - - - kti ni - bham - - -  
 pra na mā - mi pra na ya ra ti ka la ha ra - va tu

1. Voir d'autre part, p. 307, le tableau où sont résumés les éléments des jātis.

2. *Saṃg.-ratn.*, I, vii, 60-67.

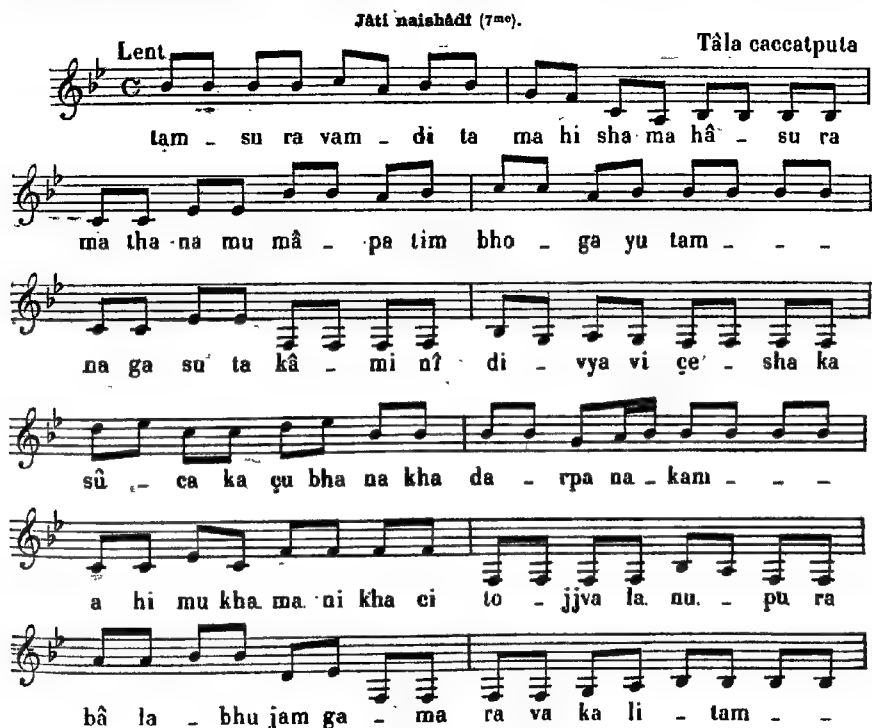
3. *Saṃg.-ratn.*, I, vii, 68-70.



4<sup>e</sup> Cantilène du type madhyamā<sup>1</sup>. — Le mode est *madhyama*; *ma* est initiale et finale; *sa* et *ma* ont le caractère *bāhulya*, *ga* est *alpa*. Le rythme est le *cac-*  
*catputa*, avec 2 reprises. Emploi : dans le chant des *dhruvās*, au 2<sup>e</sup> acte du drame.



5<sup>e</sup> Cantilène du type naishādi<sup>2</sup>. — Le mode est *naishādi*; *ni* est initiale et finale. Le rythme est encore le *caccatputa*, avec 4 reprises. Même emploi que pour *shādjī*.



<sup>1</sup> *Sang-ratn.*, I, vii, 71-72.

<sup>2</sup> *Sang-ratn.*, I, vii, 78-79.



6<sup>e</sup> Cantilène du type *shadjodicyavâ*<sup>1</sup>. — Le mode est *shadja*; la tonique-initiale *sa* est différente de la finale *ma*. Le rythme est le *pancapâni*, comme précédemment pour *shâdji*. Emploi : dans le chant des *dhruvds*, au 2<sup>e</sup> acte du drame.

Nous ne pouvons que signaler en passant l'intervention, dans la disposition des paroles de cette can-

tilène, de l'une des 4 *gîtis*, l'*ardha-mâgadhi*. Elle consiste dans une répétition unique de certaines paroles du texte (*âvir-âvritta-pada*)<sup>2</sup>. C'est ainsi que les mots « *çaila-çasûnu* » reviennent pour la deuxième fois dans la 3<sup>e</sup> mesure, et les mots « *adhika-mukhendû* » dans la 9<sup>e</sup>.



7<sup>e</sup> Cantilène du type *ândhri*<sup>3</sup>. — Le mode est *ma-dhyama*; *ga* est initiale et finale. Le rythme est le

*caccatputa* avec 4 reprises. Emploi : dans les chants des *dhruvds*, au 4<sup>e</sup> acte du drame.



1. *Sang-ratn.*, I, vu, 82-83.

2. La *mîgadhi*, au contraire, consiste en une double répétition. *Sang-ratn.*, I, vu, 85. Voir, pour la théorie des *gîtis*, que nous avons dû

renoncer à exposer, pour ne pas développer outre mesure ce chapitre. le *Sangita-ratnâkara*, I, vu, 15-25.

3. *Sang-ratn.*, I, vu, 105-106.

pa ri nâ - - hi tu hi na çai - la gri - ham - - -  
 a mri ta. bha vam - - - gu na ra hi - tam - - -  
 ta ma va ni ra vi ça çï jva la na ja la pa va na  
 ga ga na ta - num - - - ça ra nam. - - - vra jâ - 'mi  
 çu bha ma ti kri ta ni la. yam - - - - -

8<sup>e</sup> Cantilène du type nandayanti<sup>1</sup>. — Le mode est inférieur à le caractère *bâhulya*. Le rythme est le *madhyama*; la tonique est *pa*; l'initiale, qui est généralement *ga*, est ici *ma*, la finale *gu*; *ri* à l'octave même que pour l'exemple précédent, mais le nombre des mesures est double.

Lent Jâti nandayanti (18<sup>me</sup>)\*. Tâla caccatputa

sau - - - - - myam - - - - -  
 8 ve - dâm - ga ve - da ka ra ka ma la yo - nim  
 ta mo ra jo vi. va - - - rji tam - - - ha ram - - -  
 bha va ha ra ka ma la gri ham. - - - - - çï vam çam - tam - sam - nî  
 8 ve - ça na ma pû - rvam bhû sha - - - na li - lam. u ra ge - ça bho - ga  
 bhâ - su ra çu bha pri thu lam. - - - - - a ca la pa ti - su nu -  
 8 ka ra pam - ka jâ - ma la vi lâ - sa kê - la

1. *Samy-pata*, I, vii, 197-198.

\* ERATUM. — *Jâti nandayanti* (4<sup>e</sup> mesure) : au lieu de : *la si, fu sol, sol sol sol, sol* | lire : *la si, fu sol, mi mi, mi mi* |.



de reprises; le *rīpaka*, analogue à l'*āḍḍa*, avec cette différence qu'il donne la coupe des sections du chant (*vīṭāris*); le *vārtin* ou *cartani*<sup>1</sup>. Mais ce n'est que lorsqu'il est réglé par la mesure, selon l'une des 3 manières (*mārgas*), d'après l'une ou l'autre des 5 sortes de rythmes (*tālas*), quand des paroles (*padas*) sont adaptées aux notes, que le *rāga* a droit au titre de chant mesuré (*nibaddha-gita*); il reçoit alors le nom d'*dhṣhīptikā* et devient un chant véritable<sup>2</sup>.

**Développement de la littérature du rāga.** — Ce type de la mélodie hindoue, qui a pris, dans la suite des temps, un si grand développement, et qui devait faire oublier les *jātis* en se substituant à elles, ne se rencontre pas dans la doctrine classique de la première époque. L'*Encyclopédie des arts du théâtre* de Bharata n'en fait pas mention, bien que les pièces sanscrites aient employé, chez ses successeurs immédiats, semble-t-il, différents *rāgas*, qui s'intercalaient, tout comme les *jātis*, aux divers moments de l'action.

Le nombre des *rāgas* que nous a transmis la littérature musicale de l'Inde est prodigieux. L'esprit minutieux et imaginatif, l'ingéniosité en quelque sorte malade des Hindous, se sont donné libre carrière dans l'élucubration de ces diverses formes ou structures possibles de la phrase mélodique. Nous ne pouvons songer à reproduire les nombreuses fables poétiques, les allégories mythiques, dont ils ont enrichi la théorie de leurs *rāgas*. Le *Nārada-saṃvāda*<sup>3</sup> et le *Samgita-nāṛāyaṇa*<sup>4</sup> nous content que les *gopis* ou bergères de Mathurā, charmées par les sons mélodieux que Krishna tirait de sa flûte, se mirent à le suivre au nombre de seize mille, et qu'ainsi prirent naissance les seize mille mélodies-types, chacune faisant choix d'un *rāga* particulier, pour essayer de captiver par son chant le cœur du divin berger.

**Les divers systèmes.** — Quant à Soma, qui, comme nous l'avons dit, se garde, dans son clair et méthodique exposé, de tout emprunt à la mythologie, il nous déclare que les *rāgas* classiques (*prasiddhas*), répertoriés dans les différents systèmes de la première époque, sont en nombre considérable; quant à ceux qui, originaires des diverses contrées de l'Inde, ne sont pas classés (*a-prasiddhas*), ils sont innombrables comme les vagues de la mer<sup>5</sup>. Avant d'établir sa propre théorie, il donne de courtes indications sur quelques-uns des systèmes de ses devanciers, notamment ceux de Matanga, de Āṅgādeva, du *Rāga-rnava*, de Īva, de Pāṇvadeva, etc., auxquels viendront s'ajouter ceux de la *Nārada-saṃhitā*, de Natta-nārāyaṇa, de Hanuman, etc., et enfin d'Aho Bala.

Il est difficile de se reconnaître au milieu d'un pareil fatras, les noms et les échelles variant, pour un

même *rāga*, d'un système à l'autre. Āṅgādeva, qui appartient déjà à une époque où le *rāga* avait reçu un très grand développement, prend soin de nous avertir que plusieurs portent le même nom, bien que leurs caractères soient différents<sup>6</sup>.

**Système de Āṅgādeva.** — Pour lui, il en reconnaît 264, qu'il classe sous diverses dénominations générales. Il en définit un grand nombre, mais en laisse plusieurs de côté, notamment ceux qui, antérieurement connus, n'étaient plus en usage de son temps<sup>7</sup>. Ses définitions nous fixent sur la nature des notes qui entraient dans la composition de chaque *rāga*, sur leur provenance, sur les sentiments qu'ils expriment, sur leur emploi dans telles ou telles circonstances et à telle ou telle heure du jour ou de la nuit, etc., etc. 31 exemples de mélodies notées sous la forme de l'*dhṣhīptikā*, véritables chants mesurés, complètent l'exposé du système; d'autres encore sont donnés seulement sous la forme de l'*āḍḍa*, du *karana*, du *rīpaka* ou du *vārtin*, c'est-à-dire privés du rythme et de la mesure. Nous devons nous borner à en dresser une liste générale, ne pouvant, faute d'espace, les étudier chacun dans leurs détails.

Ses 264 *rāgas*, Āṅgādeva les répartit de la façon suivante :

I. 30 *grāma-rāgas*, groupés d'après les deux modes de la gamme, et classés sous 5 divisions (*gītis*)<sup>8</sup>, suivant la nature des notes entrant dans leur composition.

II. 8 *upurāgas*, ou *sous-rāgas*.

III. 20 *nirupapada-rāgas*, ou *rāgas* « tout-court ».

IV. 120 *rāgas bhāshās, vibhāshās, antarabhāshās*, sortes de formes dérivées dialectales, groupées d'après 15 ou 16 *rāgas* générateurs ou *janakas* (pris pour la plupart parmi les *grāma-rāgas*). — Dans le système de Matanga, les *bhāshās* se répartissent entre : 1° les *rāgas* primaires (*mukhyas*), au nombre de 6, qui ne dépendent d'aucun autre; 2° ceux qui empruntent aux notes leur dénomination (*svarākhyas*); 3° les *deśakhyas*, qui doivent leur nom aux diverses contrées de l'Inde; 4° les *uparāga-jas*, secondaires, nés d'un ou de plusieurs *sous-rāgas*.

V. 86 autres *deśi-rāgas*, formes dérivées populaires, non classiques. Ce sont les *rāgas* populaires et régionaux admis par l'auteur; car leur nombre peut être infini, la seule condition requise pour ces structures mélodiques étant qu'elles plaisent à l'esprit et à l'oreille. Ces 86 *deśi-rāgas* se subdivisent en 21 *rāgaṅgas* (8 anciens, 13 actuels), 20 *bhāshāṅgas* (11 anciens, 9 actuels), 15 *kriṅgās* (12 anciens, 3 actuels) et 30 *upāṅgas* (3 anciens, 27 actuels).

Voici la liste générale des 264 *rāgas*, d'après la classification du *Samgita-ratnākara* (livre II).

#### LES RĀGAS D'APRÈS LA CLASSIFICATION DE ĀṆGĀDEVĀ

##### I. 30 grāma-rāgas. —

Espèces ( <i>gītis</i> ).	Modes.	Noms des rāgas.	Jātis génératrices.
7 <i>śuddhas</i> .....	śhādja..... madhyama.....	śuddhaśhāṣṭika.....	śhādjamadhyaṃ, kaiki.
		śuddhaśhādharīti.....	śhādjamadhyaṃ.
		śhādjaṅgrāma.....	śhādjamadhyaṃ.
		śuddhaśhāṣṭika.....	kārmārovi, kaiki.
		śuddhapancama.....	madhyama, pancami.
		madhyamaṅgrāma.....	gāndhārī, madhyama, pancami.
		śuddhaśhādharīti.....	madhyama.

<sup>1</sup> *Samg-ratn.*, II, 11, 25 et 27.

<sup>2</sup> *Samg-ratn.*, II, 11, 26.

<sup>3</sup> Voir *Hindu Music*, reprinted from the *Hindu Patriot*, p. 6.

<sup>4</sup> Cité par Mr W. Jones, *ouvr. cit.*, p. 142.

<sup>5</sup> *Āṅgā-vib.*, IV, 1-2.

<sup>6</sup> Voir *S.-S.-S.*, ch. II, p. 38, 54, 65, 81, etc.

<sup>7</sup> *Samg-ratn.*, II, 1, 46.

<sup>8</sup> Son commentateur, C. Kallinātha, le complète, en définissant à son tour, d'après Matanga, tous ceux que son auteur s'était borné à énumérer, notamment ceux de l'ancienne école.

<sup>9</sup> Le mot *gītis* est pris ici dans un sens différent de celui désignant les 4 manières d'adaptation des paroles aux notes, etc. (*māgadhi*, etc.) (*Samg-ratn.*, II, 1, 7, Comment.).

<i>Espèces (gittis).</i>	<i>Modus.</i>	<i>Noms des rāgas.</i>	<i>Jāla génératrices.</i>
5 bhinnas .....	{	shadja.....	bhinnakaicika madhyama... shadjamadhyamā.
		bhinnashadja.....	shadjodicyava.
		bhinnatāna.....	madhyamā, pancamī.
		madhyama.....	bhinnakaicika..... kaiciki, kūrṇāravī.
3 gaudas .....	{	bhinnapancama.....	madhyamā, pancamī.
		shadja.....	gaudakaicika madhyama... shadjamadhyamā.
		gaudapancama.....	dhaivati, shadjamadhyamā.
		gaudakaicika.....	kaiciki, shadjamadhyamā.
8 vesaras .....	{	shadja.....	takka..... shadjamadhyamā, dhaivati.
		vesarashādava.....	shadjamadhyamā.
		sauvira.....	shadjamadhyamā.
		botia.....	pancamī, shadjamadhyamā.
		mālavakaicika.....	kaiciki.
		mālavapancama.....	madhyamā, pancamī.
7 sādharan .....	{	pancamashādava.....	dhaivati, āraṇabhi.
		shadja et madhyama.....	hindola..... shādji, gāndhāri, madhyamā, pancamī, naiṣādi.
		shadja.....	rūpasādhāra..... nishādini, shadjamadhyamā.
		śaka.....	dhaivati.
		bharmānapancama.....	madhyamā.
		narta.....	madhyamā, pancamī.
[Gāṇḍādeva ajoutée, en surnombre:]	{	gāndhārapancama.....	gāndhāri, raktagāndhāri.
		shādjakācika.....	kaiciki.
		kakubha.....	madhyamā, pancamī, dhaivati.
		revagupta.....	madhyamā, āraṇabhi].

## II. 8 uparāgas. —

śakatilaka.	revagupta.	nāgaśādhāra.
takkasaindhava.	pancamashādava.	nāgapancama.
kollāpancama.	bhūvanāpancama.	

## III. 20 nīrupapada-rāgas. —

grīrāga.	madhyamashādava.	dhvani.	āmrāpancama.
natto.	rakṇabansa.	megharāga.	kandarpa.
bangala.	kolhāśa.	somarāga.	deśākṛya.
dvītiya-bangala.	prasava.	kāmōda.	kaicikakakubha.
bhāsa.	guddhabhairava.	dvītiya-kāmōda.	nātanāranya.

## IV. 96 rāgas bhāśhās. — 20 vibhāśhās. — 4 antarabhāśhās. —

<i>rāgas générateurs.</i>	<i>bhāśhās.</i>	<i>vibhāśhās.</i>	<i>antarabhāśhās.</i>
1 <sup>o</sup> sauvira .....	(4) {		
	sauviri.		
	vagamadhyamā.		
	sādhāritā.		
	gāndhāri.		
2 <sup>o</sup> kakubha .....	(6) {		
	bhīnnapancamī.		
	kāmboji.		
	madhyamagrāma.	(3) {	
	rajanī.	bhogavardhani.	(1) pālāvāhanikā.
	madhuri.	dhātrikā.	
	śakamīra.	madhukari.	
3 <sup>o</sup> lakṣa .....	(21) {		
	iravanā.		
	iravanodbhavā.		
	vairanji.		
	madhyamagrāmādehā.		
	mālavavesari.		
	echevali.		
	saindhavi.		
	kolhāśa.		
	pancamalakāhitā.		
	saurāshiri.		
	pancamī.	(4) {	
	vagaranji.	devārevardhani.	
	gāndhārapancamī.	āndhri.	
	mālavī.	gurjari.	
	tānavahitā.	bhūvani.	
	lālita.		
	ravicandrikā.		
	tānā.		
	vāherikā.		
	dohyā.		
	vesari.		



<i>rāgas généraux.</i>	<i>bhāshās.</i>	<i>vibhāshās.</i>	<i>antarabhāshās.</i>
40 cūḍhapancama.....	(10) { kalçiki. trāvaṇi. tānodbhavā. ābhiri. gurjari. saindhavi. dakṣiṇāṭyā. āndhri. māṅgali. bhāvaṇi.	(2) { bhammāni. andhālīkā.	
50 bhinnapancama.....	(4) { bhāshādhātvaśabhāshitā. cūḍhabhinnā. vārāṇi. viçāli.	(1) kauçali.	
60 takkaṇṇika.....	(8) { mālāvā. bhinnavaliṭā.	(1) drāviḍi.	
70 preṇkhoka ou hindola.....	(9) { vesari. cūṭamanjari. śhaḍjamadhyamā. madhūri. bhinnapaurāṇi. gaudi. mālavaravari. chevati. piṇjari.		
80 bolta.....	(4) māṅgali.		
90 mālavakalçika.....	(13) { bāṅgali. māṅgali. harṣhapuri. mālavaravari. khōṇjini. gurjari. gaudi. paurāṇi. ardhavari. cūḍhā. mālavarūpā. saindhavi. ābhrikā.	(2) { kāmboi. devāravardhani.	
100 gāndhārapancama.....	(1) gāndhāri.		
110 bhinnashadja.....	(17) { gāndhāravali. kaçcheli. svāravali. nīshādini. travāṇā. madhyamā. cūḍhā. dakṣiṇāṭyā. pulindikā. tumburā. śhaḍjabbhāshā. kāṇḍi. lālīkā. çrikānthikā. bāṅgali. gāndhāri. saindhavi.	(1) { paurāṇi. mālāvā. kāṇḍi. devāravardhani.	
120 vesarashādava.....	(2) { bhāṇyā ou nāḍyā. bhānyashādavā.	(2) { pārvati. çrikānthi.	
130 mālavapancama.....	(3) { vogaṇi. bhāvaṇi. vibhāvaṇi.		
140 bhinnatāna.....	(1) tānodbhavā.		
150 pancamashādava.....	(1) potā.		
160 revagupta.....	(1) çakā.		
anonyme.....		(1) pallavi.....	(3) { bhāsavaliṭā. kīraṇavali. çakavaliṭā.

## V. 86 deçtrāgas (rāgāṅgas, bhāshāṅgas, krīṇḍāgas, upāṅgas). —

21 rāgāṅgas (8 anciens, 13 actuels).

çankarābharaṇa.  
ghaṇṭarava.  
hamsa.  
dipaka.

rīṭi.  
pūrṇatīkā.  
lāṭi.  
pallavi.

madhyamāḍi.  
mālavaçri.  
todī.  
bāṅgālā.  
lūhairava.  
varāṇi.  
gurjari.

gauda.  
kolūha.  
vasantā.  
dhānyāsi.  
deçī.  
deçākhyā.

## 20 bhāṅḡas (11 anciens, 9 actuels).

gāmbhīri (gāndhāri),  
vaṇṇatī (vohārī),  
khaṣṭika (ṣaṣṭā),  
nīpālī,  
gollī,  
nāḍātārī.

nīlotpālī,  
chāyā,  
lārāṅgīnī,  
gāndhāragatī,  
kāraṅjā (gerāṅjī).

daumbhī (dombakrītī),  
śāṣārī,  
velāṇṭī,  
prathamamanārī,  
ūdikāmōdikā.

nāḡadhvaṇī,  
cuddhavarālī,  
nālā,  
kārnātahāṅgūlā.

## 15 kriṅḡas (12 anciens, 3 actuels).

bhāvakrī,  
svabhāvakrī,  
ṣṭavakrī,  
marukakrī.

donukrī,  
ojākṛī,  
krīmeīrakrī,  
kumudakrī.

īndrakrī,  
nāḡakrītī,  
dhanayakrītī,  
vipāyakrī.

rāmakrītī,  
gaudakrītī,  
devakrī.

## 30 apāṅḡas (3 anciens, 27 actuels).

pūrṇāśā,  
devāśā,  
gurumjīkā (kuraṅjī).

kaṇṭhālī,  
dravīḍī,  
saindhavī,  
śībāṇavarālī,  
hāśāṇavaravālī,  
prāśāpavarālī,  
chāyāḍōḍī,  
turuṣkātōḍī,  
mohārōḣītra-gurjārī.

śaurāṣṭhī gurjārī,  
dakṣhiṇa-gurjārī,  
drāvīda-gurjārī,  
bhruṇchikā,  
stambhātīrthikā,  
chāyāvelāvalī,  
prāśāpavelāvalī,  
bhāṣāvī,  
śimhālī kamōḍā.

chāyāṇālā,  
rāmakrītī,  
vālāḷkā,  
maṭhārī,  
mehārā,  
kārnātagauda,  
degarāśā,  
turuṣka-gauda,  
drāvīda-gauda.

**Spécimens des rāgas de Ārṅgādeva.** — Comme nous l'avons fait plus haut pour les *jātis*, il peut être intéressant de donner, à titre d'exemple, quelques spécimens des *rāgas* de Ārṅgādeva, extraits du *Sam-gīta-ratnākara*<sup>1</sup>.

1<sup>o</sup> *Rāga cūddhasādhārīta*. — La première des mélodies profanes notées dans ce traité, sous ses diverses formes, est le thème *cūddhasādhārīta*, dont voici les caractères essentiels : il est fondé sur la *jāti shadja-madhyamā* et le mode *shadja*; la tonique-initiale est

*sa*, la finale *ma*; *ni* et *ga* sont *alpas*; l'échelle est complète; la *murchā* est *ustaramandrā* (*sa rī*, etc.), l'ornement (*alamkāra*) de mise pour ce *rāga* est le *prasannānta*, du type *avārohin*; la divinité tutélaire est le soleil (*ravi*); les sentiments exprimés sont l'héroïque et le tragique; il se joue à la première heure du jour et s'emploie dans l'*embryon* (*garbha*), 3<sup>e</sup> *jointure* (*samdhī*) du drame *nāṭaka*<sup>2</sup>. Voici ce *rāga* sous les trois formes de l'*ālāpa*, du *karaṇa* et de l'*ākṣhiptikā*<sup>3</sup>.

Rāga cūddhasādhārīta (1<sup>er</sup>).

1<sup>o</sup> ĀLĀPA

2<sup>o</sup> KARANA

3<sup>o</sup> ĀKṢHIPTIKĀ

Tāla caccatpūta

u da ya gi ri ṣi kha ra ṣe kha - ra tu ra ga mu

ra - ksha ta vi - bhī - nna gha na ti mi rah - -

1. P. 159-327.

2. Voir S. Lévi, *Théâtre indien*, p. 35, 44 et suiv.3. *Samg-ratn*, II, a, 21-27 et p. 159.



2<sup>o</sup> *Râga vesarashâdava*. — Le *râga vesarashâdava*, le dixième de la série des exemples (p. 175), est issu de la *jâti shadjamadhya* et est, par conséquent, en mode *shadja*; il a *ma* pour tonique, initiale et finale; *ga* y est *antara* (surdiésé) et *ni kakali* (*id.*), de telle sorte que son échelle (complète) correspond approximativement à notre gamme d'ut majeur. La *mûrchand*

est la *matsarikritâ* (*ma pa* etc.); l'ornement, le *prasannâdî*, du type *drohin*. Il s'emploie pour traduire les sentiments du quietisme (*gânta*), de l'amour et du rire, et se joue dans la dernière partie du jour; il est dédié à *Uçanas*. Nous ne le donnons, pour abrégé, que sous la forme *âkshiptikâ*.



3<sup>o</sup> *Râga bhammânâpâncama*. — Notre dernier exemple, le quatorzième de la série (p. 181), est le thème mélodique *bhammânâpâncama*, issu de la *jâti gûlâdha madhyamâ* (mode *shatjâ*). Voici ses caractéristiques : tonique, initiale et finale *sa*, ou encore finale *ma*; *ni kakali* (= *si*), *ga alpa*; échelle complète; *mûrchand*

*uttaranandâ* (*sa ri* etc.); ornement *prasannamadhya*, du type *drohin*; sentiments exprimés : héroïque, tragique, merveilleux; divinité Çiva; il est de mise quand on a perdu la route et qu'on erre dans une forêt.

Çârngadeva en donne 2 formes d'*âlâpa* et 2 de *karana*, puis une *âkshiptikâ*, où *ri* est l'initiale.



2° ÂLÂPA

2° KARANA

ÂKSHIPTIKÂ

Tâla caccalputa

gu ru ja. ghâ. na - la li tam - mri du ça - ra - na pa ta nam -

ga ti su - bha ga ga ma - nam - ma da - ya - ti -

pri ya mu - di - tâ - ma. dhu ra ma dhu ma - da - pa ra va ça

hri da yâ - bhri - çam - ta - - - - - avi -

**Autres systèmes.** — Somanâtha résume ainsi la doctrine attribuée à Çiva<sup>1</sup> : Il y a 3 espèces de *râgas* : 1° les purs (*pudhas*) ou primaires, qui charment par eux-mêmes; 2° ceux qui sont le reliet d'un autre (*chdyâlagas*), dont ils portent l'empreinte; 3° les *râgas* composés (*samkîrnas*), résultant de la combinaison des deux espèces précédentes. Les premiers, sortis des cinq bouches de Çiva, sont au nombre de 36; les seconds, qui en dérivent au nombre de 401, sont dus à son épouse Çaktî; les troisièmes sont nés du mélange des deux premiers.

Le *Râga-rnava* compte 36 *râgas* instigateurs (*pravartakas*); 6 sont fameux : *bhairava*, *pancama*, *natta*, *mallârî*, *mâlavagauda*, *decânga* (ou *decâkhyâ*). Chacun de ces 6 *râgas* en a formé 5 autres; par exemple, de *bhairava* sont dérivés *vangapda*, *gunakari*, *madhyamadi*, *vasanta*, *dhanâçrî*, etc., etc.<sup>2</sup>

D'après une autre théorie, ajoute Soma, il y a 66

*râgas* : 6 *râgas* mâles, *cuddhabhairava*, etc., ayant chacun 5 femmes<sup>3</sup> et 5 fils.

Enfin un autre système reconnaît seulement 48 *râgas* classiques, les 6 *râgas* mâles, *çrîrdga*, etc., ayant chacun une femme et 6 enfants. En voici la liste :

1° De *çrîrdga* et de *mâluti* sont issus *mâluti*, *gaurî*, *kolûkati*, *ândhâlî*, *devagândhârî*, *drâvidî*;

2° De *vasanta* et de *jayati* : *gondakrî*, *devagâkhi*, *vardikâ*, *dhanâçrî*, *ramakrî* et *patamanjari*;

3° De *pancama* et de *decikâ* : *cuddhâlî*, *pkâdhâlî*, *trotaki*, *motaki*, *sindhu*, *mallarikâ*;

4° De *bhairava* et de *suparnî* : *bhairavi*, *gunjari*, *etlâvâlî*, *karnâti*, *lalitâ* et *vaktahamsikâ*;

5° De *megharâga* et de *jâtikâ* : *kâmôdd*, *sorati*, *kamsâkikâ*, *bangâlî*, *bhâpdlî* et *madhukaryâ*;

6° Enfin de *natanârdyana* et de *kumâlâ* : *vihangadâ*, *gândhârî*, *vallabâ*, *ramacema*, *trâvani* et *asîvari*.

**Système de Soma.** — Après ces indications suc-

1. *Râga-tib*, IV, p. 2-3.

2. Voir leur énumération dans la compilation de S. M. Tagore, *S.-S.-S.*, p. 61.

3. Le *Sang-darp* donne à chacun 6 femmes; de même la *Nârada-samhitâ*.

cinques<sup>1</sup>, Soma expose son propre système<sup>2</sup>, auquel, en raison de son importance, aussi bien que de son caractère de clarté et de précision, nous devons accorder quelque attention.

Il établit d'abord trois classes de *râgas*, suivant le plus ou moins de fréquence de leur emploi : les supérieurs (*uttamas*), qui sont les moins usités ; les moyens (*madhyamas*) et les inférieurs (*adhamas*), les plus communs. Puis, après avoir procédé à leur répartition dans ces trois classes, il s'attache à donner, pour chacun des 75 *râgas* qu'il retient, une définition personnelle et complète, bien que concise, en déclarant s'inspirer toutefois des divers systèmes, assez peu con-

cordants du reste, qui faisaient autorité de son temps, relativement à l'échelle, au choix de la tonique, de l'initiale et de la finale, au moment de l'exécution, etc.

En nous référant aux 23 échelles différentes (*melas*), ou modes dans lesquels s'exécutent les uns ou les autres de ces *râgas*, — dont il avait déjà (livre III, 28-60) pris soin d'indiquer la composition, — nous pouvons dresser le tableau suivant, qui suffira à donner une idée précise de cette théorie, et qui, complété par le tableau de concordances de la page 290, permettra de traduire facilement en notation européenne les 50 compositions, écrites pour le luth, qui terminent l'œuvre de Soma<sup>3</sup>.

LES RÂGAS D'APRÈS LE SYSTÈME DE SOMA<sup>4</sup>

RÂGAS					ÉCHELLES ( <i>melas</i> ).		
NOMS	Anga.	Grâha.	Nyasa.	Autres particularités.	NOM DE L'ÉCHELLE	NOTATION APPROXIMATIVE	
						Hindoue.	Européenne.
1. mukhârî.....	sa	sa	sa	(pûrṇa)	(1) mukhârî.....	sa ri ga ma pa dha ni	
2. turushakotî (ou melatodî)....	ga	ga	ga	(pûrṇa ; kamprâ)			
3. revagupta.....	ri	ri	ri	(- sa pa)	(2) revaguptî.....	sa ri ga# ma pa dha ni	
4. sânavarâll.....	sa	sa	sa	(pûrṇa)	(3) sânavarâll.....	sa ri ga ma pa dha ni#	
5. vasantavarâll....	ga	ga	sa	(- ri pa)			
6. todî.....	sa	ga	sa	(pûrṇa ; kamprâ)	(4) todî.....	sa ri ga# ma pa dha ni#	
7. nâdarâmakrî...	sa	sa	sa	(pûrṇa)	(5) nâdarâmakrî....	sa ri ga# ma pa dha sa	
8. bhairava.....	dha	dha	sa	(pûrṇa)	(6) bhairavî.....	sa ri ga# ma pa dha ni#	
9. pâuravî.....	sa	sa	sa	(- ri pa)			
10. vâsantâ.....	sa	sa	sa	(pûrṇa)	(7) vâsantâ.....	sa ri ga# ma pa dha ni#	
11. takka.....	sa	sa	sa	(pûrṇa)			
12. hûjâ.....	ma	ma	sa	(pûrṇa)			
13. bindolâ.....	ma	sa	sa	(- ri pa)			
14. vasantabhairavî.	sa	sa	sa	(- pa)	(8) vasantabhairavî..	sa ri ma# ma pa dha ni#	
15. mâravikâ.....	ga	ga	sa	(- ri dha)			
16. mâlavagauda....	ni	ni	ni (sa)	(- ga dha ou pûrṇa)	(9) mâlavagauda....	sa ri ma# ma pa dha sa	
17. gaudî.....	ni (ri)	sa	sa	(- dha ga)			
18. pûrî.....	ga	sa	sa	(pûrṇa)			
19. pâdî (pâhâdî)...	sa	sa	sa	(- ga)			
20. devagaudîdâra...	ri	ri	sa	(- ga ni)			
21. gaudâkriyâ.....	sa	sa	sa	(- dha)			
22. kurampî.....	sa	sa	sa	(- dha)			
23. râmakrî.....	sa (ga)	sa (ga)	sa	(pûrṇa)			

<sup>1</sup> Nous ne pouvons, pour plus amples détails, que renvoyer à la compilation de S. M. Tagore, *S.-S.-S.*, ch. II, p. 24 et suiv. (système la *Varada-samhitâ*, de Nârâyana, d'Hanuman, etc.). Pour la théorie la plus récente, d'Aho Bala, voir les éditions du *Sangita-paribhâṣa* ou *Chakratra Biddhigrahikâ*, p. 272.

<sup>2</sup> *Rigveda*, IV, 8-40.

<sup>3</sup> Livres par M. R. Simon, sous le titre *The Musical Compositions Somadeva*, 1904.

<sup>4</sup> Pour l'interprétation du système de notation usité dans ce tableau,

prendre de se reporter à la note 4 de la p. 324. Les indications complémentaires suivantes suffiront à le rendre compréhensible : Dans la 3<sup>e</sup> colonne, le mot « pûrṇa » signifie que l'échelle est complète, c'est-à-dire à 7 notes ; « - sa » veut dire que, la note *sa* étant supprimée, le *râga* peut être établi sur une échelle à 6 notes ; de même, « - sa pa » indique une échelle à 5 notes. Quant aux expressions *kamprâ* ou *kampana*, *mudrâ*, *gomaka*, elles désignent certains traits ou fioritures affectant telle ou telle note, dont il sera question plus loin, p. 324.

RÂGAS				ÉCHELLES (melas).		
NOM	Anga.	Gana.	Nyasa.	Autres particularités.	NOM DE L'ÉCHELLE	NOTATION APPROXIMATIVE
						Hindoue.      Européenne.
24. pāvaka.....	dha	ga	sa	(- ni)	(9) mālāvagauda (māla).	sa ri māḥ ma pa dha saḥ
25. āśāvart.....	ma	ma	sa	(pūrṇa)		
26. paṇama.....	pa	pa	pa	(- ri)		
27. haṅgāla.....	sa	sa	sa	(pūrṇa)		
28. guḍḍhaśakti.....	sa	sa	sa	(- pa, ou pūrṇa)		
29. gurjarikā.....	ri	ri	ri	(- pa)	(10) ritigāda.....	sa ri ga ma pa ni niḥ
30. paraja.....	ga	ga	sa	(- ni; dha ga kamprā)		
31. quciḡaṇḍa.....	pa	sa	sa	(- ni)		
32. ritigāda.....	ni	ni	ni	(pūrṇa)		
33. ābhiri.....	ga	ga	sa	(pūrṇa)		
34. haṁbhira (ha- nira).....	pa	ga	sa	(- ni)	(12) haṁbhira (ha- nira).....	sa ga māḥ ma pa dha saḥ
35. vihaṅgāda.....	ni	ni	sa	(- dha; kamprā)		
36. keḍāra.....	ga	ga	sa	(- ri dha)		
37. guḍḍhavarāti....	sa	ri	sa	(pūrṇa)	(13) guḍḍhavarāti...	sa ri gaḥ māḥ pa dha saḥ
38. deṇakāra.....	sa	sa	sa	(pūrṇa; ma ni kamprā)	(14) deṇakāra (deṇa- kṛit) et guḍ- dharaṁakṛit...	sa ri māḥ māḥ pa dha saḥ
39. lalita.....	dha	sa	sa	(- pa ou pūrṇa)		
40. jaiṭṭhāri.....	ga	sa	sa	(- ri dha)		
41. trāvaṇi.....	ri	ri	sa	(pūrṇa)		
42. deṣṭi.....	ri	ri	ri	(- ga)	(15) cṛitrāga.....	sa riḥ gaḥ ma pa dhaḥ ni ḥ
43. cṛitrāga.....	ri	ri	sa	(- dha ga ou pūrṇa)		
44. māḷḍhri (mālava- rī).....	sa(ni)	sa(ni)	sa	(- ri dha ou pūrṇa)		
45. dhanyāḡikā (dha- nāḡri).....	sa	sa	sa	(- ri dha)		
46. bhairavi.....	sa	sa	sa	(pūrṇa; ri pa mudrā)		
47. dhavalā.....	sa	sa	sa	(- ri dha; pa mudrā)		
48. saindhavi..... (sindhoda)	sa	sa	sa	(- ga ni; gamakā)		
49. kalyāṇa.....	ga	sa	sa	(pūrṇa)	(16) kalyāṇa.....	sa ga gaḥ pāḥ pa dha saḥ
50. kāmboḍi.....	sa	sa	sa	(- ri ou pūrṇa)	(17) kāmboḍi.....	sa ga gaḥ mā pa ni niḥ
51. devakṛi.....	sa	sa	sa	(- pa ou pūrṇa)		
52. mallāri.....	dha	dha	dha	(- ga ni)	(18) mallāri.....	sa ga māḥ ma pa ni saḥ
53. natayuk (nata- māḷḷati).....	dha	dha	dha	(- ga ni)		
54. pūrvaḡaṇḍa.....	ga	sa	sa	(pūrṇa)		
55. bhūpālī.....	ga	sa	sa	(- ma ni)		
56. gāṇḍa.....	dha	dha	dha	(- ni)		
57. gaṁkarābharaṇa...	sa	sa	sa	(pūrṇa)		
58. natanāḡyāṇa.....	ga	sa	sa	(pūrṇa)		
59. nārāyaṇagāṇḍa...	ga	ga	ga	(- ri)		
60. dvitīyakēḍāra...	ni	ni	ni	(pūrṇa)		
61. sāmkaṇḍāta.....	sa	sa	sa	(pūrṇa)		
62. vaiṭṭhali.....	dha	dha	dha	(- ri pa ou pūrṇa)		
63. madhyāṇāḍi.....	ma	ma	ma	(- ri dha)		
64. sāveri.....	dha	dha	dha	(- sa pa)		
65. saurāśtri.....	sa	sa	sa	(pūrṇa)		

RÂGAS					ÉCHELLES (melas).		
NOM	Anga.	Graha.	Nyasa.	Autres particularités.	NOM DE L'ÉCHELLE	NOTATION APPROXIMATIVE	
						Hindoue.	Européenne.
64. <i>sāmanta</i> .....	sa	sa	sa	(pūrṇa)	(19) <i>sāmanta</i> .....	sa ga ga# ma pa ni# ni#	
65. <i>karnāta</i> .....	ni	ni	ni	(- ri dha ou pūrṇa)	(20) <i>karnāta</i> .....	sa ga# ma# ma pa dha# ni#	
66. <i>addāna</i> .....	dha	pa	sa	(pūrṇa)			
69. <i>nāgadhvani</i> .....	sa	sa	sa	(pūrṇa)			
70. <i>quddhanāta</i> .....	ma	ma	ma	(pūrṇa)			
71. <i>varasāta</i> .....	sa	sa	sa	(pūrṇa)			
72. <i>kurusikādi</i> (rākha) .....	ma	ma	ma	(pūrṇa; ni kamprā)			
73. <i>deṣākṣhi</i> .....	ga	ga	ga	(- ma ni en montant, ou pūrṇa)	(21) <i>deṣākṣhi</i> .....	sa ga ma# ma pa ni sa#	
74. <i>quddhanāta</i> .....	sa	sa	sa	(pūrṇa)	(22) <i>quddhanāta</i> .....	sa ga# ma# ma pa ni# sa#	
75. <i>sāramga</i> .....	sa	sa	sa	(pūrṇa)	(23) <i>sāramga</i> .....	sa ga ma pa# pa nisa	

**Spécimen des rāgas de Soma.** — Procédant comme nous l'avons fait pour Cārngadeva, nous pouvons maintenant donner comme exemple, après sir W. Jones et l'état<sup>1</sup>, une des 50 compositions de Soma, la cinquième, « *vasanta* » (printemps), en mettant à profit le texte autographié de l'édition de M. R. Simon<sup>2</sup>; — mais nous n'essayerons pas, comme nos prédécesseurs, de traduire arbitrairement ce *rāga* en un *gita*. Nous avons déjà dit et nous rappelons que ce qui distingue l'une de l'autre ces deux formes de la composition musicale, c'est que le *rāga* ne constitue qu'une sorte de thème de la mélodie, présentant simplement, dans leur ordre et leur succession, les notes du morceau, sans qu'il soit question de leur valeur de durée ni de la mesure; tout au plus Soma sépare-t-il les diverses phrases rythmiques par le signe de la fleur de lotus. Ces formules mélodiques étaient livrées à la fantaisie de l'artiste, qui ajoutait la mesure et le rythme à ces embryons de chant, Somanātha, qui écrivit ses compositions pour le luth,

avait toutefois pris soin de noter minutieusement les broderies ou ornements, les cadences et les divers mouvements du morceau. Nous ne nous substituerons donc pas à l'exécutant indigène; l'essayer, sans posséder les données nécessaires à une pareille entreprise, serait s'exposer gratuitement à dénaturer ces mélodies-types, ou à n'en donner qu'une interprétation fantaisiste et sûrement inexacte.

**Rāga du type *vasanta*.** — L'échelle *vasanta* (sa ri ga # ma pa dha ni #) est complète et correspond approximativement à notre gamme d'ut majeur. Ce *rāga* a pour note tonique, initiale et finale *sa* (= do); on l'exécute à l'aurore<sup>3</sup>.

Les chiffres qui se trouvent, dans notre traduction, au-dessous des notes, tiennent la place des signes de la notation spéciale à Soma, par lesquels il exprimait certains traits ou floritures propres au jeu du luth, et renvoient à l'explication que nous donnons ci-dessous, d'après l'étude de M. R. Simon<sup>4</sup>, de ceux de ces 23 *samketas* employés dans le *rāga vāsanta*.

#### Rāga vāsanta.












1. *Ōpā*, t. II, p. 256.

2. *The Musical Compositions of Somanātha*, p. 3.

3. *Rāga-vib.*, IV, 12.

4. *Die Notationen des Somanātha*.

## EXPLICATION DES SIGNES MARQUÉS PAR LES CHIFFRES

1. *grima* «  » (repos [sur une note]). On tient la note, en augmentant à volonté sa valeur (p. 459).
2. *kampa* «  » (tremblé [d'un quart de ton]). La corde étant pincée, on la presse sur la touche avec un doigt de la main gauche, deux ou trois fois, très rapidement; ce qui, chaque fois, élève l'intonation d'une *rauti* environ (p. 456). — (Le chiffre 3 répété indique une double exécution.)
3. *dhuti* «  » (coup). Après avoir fait résonner une note, on en produit (sans pression, par un simple lever du doigt de la main gauche [?] une autre, soit la note de la corde à vide, soit la note qui précède ou suit dans l'échelle (p. 453).
4. *gharshana* «  » (frottement). Après avoir pincé la corde, on produit, par un frottement sur une touche, une succession rapide de notes (en montant ou en descendant l'échelle) (p. 456).
5. *mudra* «  » (seau). Après que la main droite a fait résonner la corde sur une note pressée par le médus gauche, on lève lentement ce doigt, pour faire entendre la note précédente de l'échelle, sur la touche de laquelle l'index continue à presser, puis on la voit de nouveau, en abaissant le médus (p. 457).
6. *pluti* «  » (mélange de deux signes = *pluti* + *kathina*). La *pluti* (allongement) est une cadence de 8 notes, obtenue en faisant le *gharshana*. Le mot *kathina* (octave aiguë) signifie que la dernière des 8 notes est à l'octave (p. 458, 460 et 461).
7. *padma* «  » (fleur de lotus). Indique une demi-finale, ou la fin du morceau.
- kathina* «  » (octave aigue). Ce signe indique que les notes qu'il surmonte doivent être écrites à l'octave supérieure; nous avons exécuté l'indication, sans chiffre de renvoi.
- Notes. — La syllabe «  » (= *sa*, *shajja*) représente ici simplement la note au-dessus, au-dessous ou à côté de laquelle on place les *samketas*.

## CHAPITRE V

PÉRIODE MODERNE ET CONTEMPORAINE<sup>1</sup>

**Analogue et différences des théories moderne et classique.** — La théorie musicale moderne et contemporaine de l'Inde ne semble pas, quoi qu'on en ait dit, différer beaucoup de celle que nous venons d'exposer. Nous y retrouverons les mêmes notes (*svarnas*), séparées par les mêmes intervalles (*grutis*), ayant entre elles les mêmes relations de prédominance, de consonance, de dissonance. Elle connaît encore les

deux modes de la gamme, les diverses séries ascendantes et descendantes des notes, distinguées par leur point de départ, par le mode et l'octave (*māchands*), des traits ou floritures variées, des espèces analogues de rythmes, de mesures, de mouvements (*tālas*, etc.). S'il n'est plus question des 18 types de cantilènes, du moins sous leur antique dénomination de *jāti*, le *rāga* a continué à se développer, conjointement avec les échelles ou modes dans lesquels il s'exécute.

Sans doute, comme il advint, du reste, à l'époque que nous avons appelée classique, l'Inde moderne connaît plusieurs systèmes musicaux, présentant entre eux des différences assez nombreuses; mais le fond semble être resté toujours le même. Qu'ils se réclament de la théorie karnātika ou hindoustāni, les musiciens actuels dans leurs compositions, les écrivains dans leurs ouvrages en dialectes provinciaux, continuent à suivre, comme des autorités infaillibles et intangibles, les anciens traités sanscrits, ceux de Bharata, de Gārgadeva, de Dāmodara, d'Hānuman ou de Soma, etc. La doctrine s'est conservée plus ou moins pure suivant les contrées : celles du Nord, plus immédiatement ouvertes à la fréquence des invasions, ont pu voir le métal premier s'altérer sous les couches successives d'un alliage d'importation étrangère; mais il apparaît encore nettement sous cette surface d'emprunt. Comme on l'a dit, l'Inde est, par excellence, le pays où rien ne se perd<sup>2</sup> : la tradition musicale antique s'y est perpétuée jusqu'à nos jours. Nous avons toutefois à indiquer les quelques particularités qui distinguent la musique actuelle de celle de l'ancienne époque<sup>3</sup>.

**Les notes, grutis, etc.** — Les 7 notes ont conservé, avec parfois de légères modifications dialectales, les noms sanscrits. Les mêmes caractères *devanagari* servent à les désigner, concurremment avec les signes correspondants des divers alphabets de l'Inde, bengalis, tamouls, marhattis, telings, etc., selon les régions. Nous les donnons sous cette dernière forme, le telinga ou telugu étant la langue musicale par excellence du sud de l'Inde :

ॐ (sa), ॐ (ri), X (ga), ॐ (ma),

ॐ (pa), ॐ (dha), ॐ (ni)

Les 22 *grutis* constituent toujours les intervalles de la gamme, et leur place dans l'échelle donne aux notes qui leur correspondent leur juste intonation. Comme dans la théorie classique du reste, ces mêmes intervalles ne trouvent, à proprement parler, leur application que dans l'exécution des multiples floritures, qui utilisent réellement le quart de ton<sup>4</sup>; et d'autre part, le décompte des intervalles, en nombre variable, qui séparent les notes, sert à distinguer non seulement deux formes principales de la gamme, mais encore les nombreuses échelles ou modes, analogues aux *melas* de Soma, auxquels a donné naissance la théorie complexe des *rāgas*.

**La gamme chromatique hindoue.** — En réalité, l'octave hindoue moderne serait divisée en 12 demi-

1. Obligé de recourir, pour l'établissement de ce chapitre, à des documents du seconde main, nous n'avons pu y suivre notre système de transcription d'une façon rigoureusement uniforme; nous nous bornons le plus souvent à reproduire l'orthographe de nos autorités.

2. A. Barth, *Les Religions de l'Inde*, p. 108.

3. L'ouvrage, si souvent utilisé, du cap. Day nous renseignant tout sur la théorie moderne du sud de l'Inde, et notamment la théorie karnātika, c'est celle que nous exposons à peu près exclusivement au début de ce chapitre (V. cap. Day, *ouvr. cit.*, p. 20 et 21).

4. Comp. chap. VIII, p. 368.



tons, comme l'octave européenne, et ces 12 demi-tons seraient disposés de la façon suivante, d'après un ta-

bleau de concordance que nous empruntons tel quel à l'ouvrage du cap. Day<sup>1</sup>.

TABLEAU DE CONCORDANCE DES GAMMES CHROMATIQUES MODERNES HINDOUE ET EUROPÉENNE

NOTES européennes correspondantes.	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
do	...	...	...	...	...	...	...	...
si	...	...	...	...	...	...	...	...
la #	...	...	...	...	...	...	...	...
la	...	...	...	...	...	...	...	...
sol #	...	...	...	...	...	...	...	...
sol	...	...	...	...	...	...	...	...
fa #	...	...	...	...	...	...	...	...
fa	...	...	...	...	...	...	...	...
mi	...	...	...	...	...	...	...	...
ré #	...	...	...	...	...	...	...	...
ré	...	...	...	...	...	...	...	...
do #	...	...	...	...	...	...	...	...
do	...	...	...	...	...	...	...	...

### Les 72 échelles ou modes du système karnātique.

— C'est sur les 12 intervalles de cette gamme chromatique (*śuddha-sa, śuddha-ri, śuddha-ga, antara-ga, śādharaṇa-ga, śuddha-ma, prati-ma, śuddha-pa, śuddha-dha, śuddha-ni, kaṭika-ni, kṛkāli-ni*) que sont établis les 72 échelles ou modes que possède le système karnātique. Ces échelles sont réparties entre deux classes, qui en comprennent chacune 36. La première, dans laquelle la quarte est toujours pure, est appelée *śuddha-madhyama*; dans la seconde, *prati-madhyama*, la quarte est augmentée<sup>2</sup>.

Dans la théorie moderne, comme à l'époque classique, les gammes des divers modes sont solliées à l'aide des mêmes syllabes *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*, quel que soit le nombre d'intervalles ou *grutis* existant d'une note à l'autre.

Dans les *katikas* ou livres des échelles des traités karnātiques, les 72 modes sont groupés par séries de six, ou *chastrims*. En voici la liste conforme, dans laquelle la notation européenne a été simplement substituée à la notation indienne<sup>3</sup>.

TABLEAU DES 72 ÉCHELLES KARNĀTIQUES EN NOTATION EUROPÉENNE (clef de sol)

### I. Classe śuddha-madhyama

### II. Classe prati-madhyama

1. Kṛkāli	2. Kṛkāli	37. Śādharaṇa	38. Śādharaṇa
3. Gāndhārī	4. Vāṇaspatī	39. Śādharaṇa	40. Nāṇḍī
5. Māṇḍī	6. Tāṇaspatī	41. Parāṇī	42. Rāgaṇḍī
7. Śādharaṇa	8. Nāṇḍī	43. Śādharaṇa	44. Śādharaṇa
9. Dāśarha	10. Nāṇḍī	45. Śādharaṇa	46. Śādharaṇa
11. Kṛkāli	12. Rāgaṇḍī	47. Śādharaṇa	48. Śādharaṇa

1. Our entrée, p. 30, 31. — L'auteur ne donnant aucune référence pour ce tableau, nous ne pouvons en garantir l'exactitude. Il semble bien que, dans la 4<sup>e</sup> colonne, l'ordre de *śādharaṇa-ga* et de *antara-ga* doive être interverti; il est, d'autre part, surprenant que *śuddha-ri* corresponde à *do* ou *ré*, *śuddha-ga* à *ré*, etc., etc. Mais rien ne nous autorise, en l'état actuel de nos connaissances sur la théorie moderne, nous inscrire en faux contre les assertions formelles du cap. Day. Si ce tableau est exact, la tonalité aurait quelque peu changé depuis l'époque de Sṛṅga (V. ch. IV, p. 230). — Comp. S. M. Tagore, *Six Principles of Raga*, introduction, p. 16.

2. C'est, du reste, comme on pourra le voir, la seule différence qu'il y ait entre les séries correspondantes des deux classes.

3. Nous avons conservé aux nous servant à désigner les modes leur orthographe dialectale, avec les seules modifications que pouvait comporter notre méthode de transcription.

Le cap. Day déclare (p. 32, note) avoir joué sur le piano ces diverses échelles, en présence de musiciens indigènes connus et compétents, et les avoir fait exécuter sur la *śrutī*; on fut unanime à déclarer parfaite l'équivalence des notes des deux instruments.

13. Cāchāparya	14. Vāhulābharna	49. Davalāmbhert	50. Nāmanāgini
15. Māyamālāvaganā	16. Chākāraṇa	51. Kāmārdini	52. Bāmaparya
17. Buryahānta	18. Halakambāri	53. Cāmanāparya	54. Vācambāri
19. Cāhārādrāni	20. Nātibhātrāni	55. Bāmanāngi	56. Cāmanāparya
21. Kāyādrāni	22. Kārahāparya	57. Cāhāndra	58. Nāmanānta
23. Cāmanāmbāri	24. Vāmanāparya	59. Bhāmanānti	60. Nātibhānti
25. Mānāngini	26. Cārahāli	61. Kātibhānti	62. Bāhāparya
27. Bārahāngi	28. Nātibhānti	63. Lātibhānti	64. Vāhāpādī
29. Dārahāntārahāna	30. Nāmanānti	65. Mārahānti	66. Chātibhānti
31. Vāparya	32. Nāmanānti	67. Bāhānti	68. Jāhānti
33. Cārahāntānti	34. Vāhānti	69. Bhāhānti	70. Nātibhānti
35. Shānti	36. Chānti	71. Kānti	72. Nātibhānti

Les 12 modes ou thāts du système hindoustani. — Dans le système hindoustani, qui, comme nous le verrons, présente quelques différences avec le précédent,

il n'y a que 12 modes ou thāts, tous d'un usage courant dans la musique karnātique, mais désignés ici sous d'autres noms<sup>1</sup>.

TABLEAU DES 12 THĀTS HINDOUSTANIS EN NOTATION EUROPÉENNE (clef de sol)

1. Kātibhānti (K. 18)	4. Bātibhānti (K. 26)	7. Kātibhānti (K. 22)	10. Bātibhānti (K. 25)
2. Bhātibhānti (K. 19)	5. Bātibhānti (K. 27)	8. Bhātibhānti (K. 23)	11. Bātibhānti (K. 26)
3. Todi (K. 15)	6. Jātibhānti (K. 28)	9. Bhātibhānti (K. 24)	12. Bhātibhānti (K. 17)

Rapports des notes entre elles (consonances, etc.).

— C'est dans ces divers modes que sont écrits les rāgas, en tenant toujours compte, pour le choix et la disposition des notes, de leurs rapports de consonance,

de dissonance, de prédominance, etc. La méthode est restée la même, en fait, qu'à l'époque classique; nous

<sup>1</sup> - 1. Day, *ouvr. cit.*, p. 91.

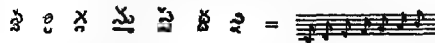
avons assez insisté sur cette partie de la théorie hindoue pour n'avoir pas besoin d'y revenir ici.

**Le temps, le rythme et la mesure.** — Comme nous l'avons vu par l'exemple de la mélodie *vasanta*, extraite des 50 compositions du musicien du <sup>xvii</sup> siècle Soma (chap. IV, p. 323-324), la valeur de durée des notes n'était pas toujours indiquée par la notation; dans ce cas, l'élève la tenait, pour chaque *rāga*, de l'enseignement oral, ce qui exigeait une finesse d'oreille et une mémoire musicale développées à un très haut degré. Elle dépendait normalement du rythme (*tāla*) et de la manière (*mārga*) dans lesquels devait être joué le morceau, le battement de la mesure étant traduit, pour chaque rythme, par des groupes de signes particuliers, auxquels la théorie moderne affectait des noms que nous donnons plus loin.

La durée des notes était cependant marquée assez fréquemment, dans la notation mélodique, par le signe de valeur longue ou de valeur brève. C'est ainsi que, dans le système telugu, le signe de la longue (*dīrgha*), ajouté aux caractères qui désignent chaque note, donnait naissance aux groupes suivants<sup>1</sup>:



Avec le signe de valeur brève (*votu*), les mêmes caractères formaient des groupes d'aspect différent:



**Notation rythmique des durées de temps.** — La théorie moderne karnātika diffère un peu de la méthode sanscrite pour la manière de représenter les durées de temps; dans les dénominations, comme dans les signes qu'elle emploie pour leur désignation, on reconnaît toutefois ceux de l'époque classique<sup>2</sup>.

Ces différentes durées sont:

	U	représentant 1 unité de temps.
Anudruthā	0	— 2 —
Druthā	—	— 4 —
Lāgu	—	— 8 —
Guru	—	— 12 —
Pluthā	—	— 16 —
Kakupathā	+	— 16 —

**Les 7 tālas ou rythmes, subdivisés chacun en 5 espèces (jātis).** — Elle admet 7 sortes de *tālas* ou rythmes, subdivisés chacun en 5 espèces distinctes (*jātis*); ce qui donne un total de 35 rythmes. Le tableau suivant les représente en notation chiffrée, chaque chiffre indiquant « le nombre de battements d'égalé durée exécutés dans une division ou barre<sup>3</sup> ».

TABEAU DES 7 TĀLAS ET DE LEURS JĀTIS

NOM des TĀLAS	NOM DES JĀTIS				
	Chaturāśra	Tāśra	Mishra	Cāndha	Sankīrma
Dhruva	4,2,4,4 ou 3,4,4	3,2,4,3	7,2,7,7	5,2,5,5	9,2,9,0
Malava	1,2,4	3,2,3	7,2,7	5,2,5	9,2,9
Kāpāla	4,2	3,2	7,2	5,2	9,2
Jhamaṇṇa	4,1,2	3,1,2	7,1,2	5,1,2	9,1,2
Tripūta	4,2,2,4	3,2,2	7,2,2	5,2,2	9,2,2
Atāṭāla	4,1,2,2	3,2,2,2	7,1,2,2	5,2,2,2	9,2,2,2
Ekātāla	4	3	7	5	9

1. Voir chap. IV, p. 290 et suiv.

On peut traduire les chiffres de ce tableau par les signes correspondants des durées de temps. Ainsi la *jāti caturāśra* du *dhrūva-tāla*, par exemple, s'écrira « 1011 » ou 4, 2, 4, 4, et se jouera aussi bien (en intervertissant l'ordre des chiffres ou séries de battements) 2, 4, 4, 4, ou 4, 4, 2, 4, ou 4, 4, 4, 2, ou même 6, 4, 4 (bien que cette dernière disposition soit théoriquement défectueuse).

**Les particularités du battement<sup>4</sup>.** — L'adaptation d'un *tāla* à un air s'appelle *grahā* et présente 4 cas:


1° *ādama*: le 1<sup>er</sup> battement du *tāla* tombe sur la 1<sup>re</sup> note de l'air;

2° *anagatā*: l'air commence après le 1<sup>er</sup> battement, qui tombe sur un temps vide;

3° *atītyā*: le *tāla* continue après la fin du morceau, et le dernier battement tombe alors sur une pause;

4° *vichāma*: tout cas différent des précédents; par exemple, quand le battement tombe sur une note liée à la précédente et commençant une barre.

**Les barres ou divisions rythmiques<sup>5</sup>.** — Les barres (*gitāṭa*) ne divisent pas, comme dans la musique européenne, la mélodie en mesures d'une durée égale; ces divisions marquent la fin d'une phrase ou d'un membre de phrase, par un trait vertical « | » ou horizontal « — », au gré du compositeur. À la fin des périodes soumises à la répétition, ces barres sont doubles « || » ou « = »; de même à la fin du morceau, qu'on peut encore indiquer par le signe,

que nous connaissons, de la fleur de lotus  ou par le signe \* \* \*

**La notation.** — Il n'y a pas, du reste, pour la notation, de règle fixe; chaque auteur suit la méthode de son choix. Généralement on n'emploie pas de portée, jamais d'armature. Les notes, placées sur une seule ligne, sont surmontées ou souscrites d'un petit trait ou d'un point, parfois de plusieurs, pour l'indication des octaves (*sthāyis*), qui sont toujours, en théorie, au nombre de 3, bien que certains instruments, comme le luth (*veṇā*), aient parfois une étendue de près de 4 octaves.

**Système du Bengale.** — Un musicien contemporain, du Bengale, le professeur Kshetra Mohana Goswami<sup>6</sup>, a essayé de faire adopter une notation sur 3 lignes, chacune correspondant à une octave; mais l'ancienne méthode est toujours plus communément suivie, comme suffisant aux nécessités du système national hindou.

**Désignation des dièses et des bémols<sup>7</sup>.** — Toutefois, dans la pratique moderne, on a senti le besoin de ne plus s'en tenir aux seules indications de la théorie, pour apprendre à reconnaître les notes basses ou élevées des nombreux modes dans lesquels

2. Notre traduction de la valeur de durée des notes n'est qu'approximative: dans le 1<sup>er</sup> cas le signe *dīrgha* indique seulement que la note est longue; dans le 2<sup>e</sup> cas, le signe *votu* la rend brève (Day, *ouvr. cité*, p. 86).

3. Comp. ek. IV, p. 297 et 300. — Nous conservons ici, comme dans le cours de ce chapitre, l'orthographe barbare donnée par le cap. Day (V. *ouvr. cité*, p. 86).

4. Day, *ouvr. cité*, p. 30.

5. Le *tripūta caturāśra* est très communément employé, sous le nom de *dā-tāla*, dans les *jāntis* et autres chansons d'amour.

6. Day, *ouvr. cité*, p. 87.

7. *Id.*, p. 85.

8. S. M. Tagore, *Six Principal Rāgas*, Introduction, p. 41. — Comp.


ch. II, p. 272.

9. *Id.*, p. 43.






les mélodies hindoues sont écrites, mais de marquer, dans le morceau même, par des signes spéciaux les *tura-svaras* (notes diésées), ou les *ati-turas* (sur-diésées), et les *komala-svaras* (notes bémolisées), ou les *ati-komalas* (sur-bémolisées). Pour indiquer le dièse, on

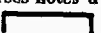
surmonte la note d'un drapeau ou *paṭṭā* «  » ; pour




le double-dièse, on utilise le même signe pointé «  ».




Le bémol s'indique à l'aide d'un triangle ou *trikona* «  », qu'on surmonte également d'un point pour

marquer le double-bémol «  ».

Autres signes de la notation du Bengale<sup>1</sup>. — Pour la notation des nombreux morceaux de musique, soit ancienne, soit moderne, publiés par lui, le rāja S. M. Tagore employait encore quelques autres signes ; ils lui servaient notamment à marquer la mesure et le rythme. Dans cette théorie, l'unité de temps (*mātrā*) est le *hrasva* (brève), qu'il écrit *rhasva*, et indiqué par un petit trait perpendiculaire placé au-dessus de la note «  » ; 2 unités de temps (*dṛgha* = longue) se traduisent par deux de ces traits «  » ; 3 unités (*pluta*), par trois traits «  » ; La moitié du temps (*ardha-mātrā*) se marque par le signe du croissant (*ardha-candra-cihna*) «  » ; le quart (*anu-mātrā*), par le signe *dhamaru* «  ». Ou bien on englobe

les diverses notes d'un temps à l'aide du signe *bahani* «  », et le signe de la valeur totale de durée de ces doubles, triples, quadruples croches, etc., est figuré sur une seule des notes ainsi liées.

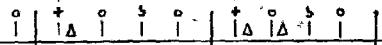
Ainsi  =  = 

Le battement de la mesure (*tāla*) comprend deux actions, le frappé, *dghda* «  », et le repos, *virāma* «  », dont les signes se placent encore sur la note, au-dessus de celui qui marque déjà la durée de temps. Le premier battement d'un *tāla* s'indique par le signe «  », etc., etc.


Air de S. M. Tagore en notation indigène et en transcription européenne. — L'exemple suivant, tiré du recueil de mélodies composé et publié par S. M. Tagore, sous le titre *English Verses set to Hindu Music* (p. 105), permettra de se rendre mieux compte encore de ce système de notation. Le morceau, *The Child's first Grief*, est noté, comme tous ceux du recueil, à la fois d'après la méthode hindoue (à cela près que les notes sont indiquées non pas en caractères sanscrits ou bengalis, mais à l'aide des 7 lettres usitées en Angleterre pour désigner les notes de la gamme : C, D, E, etc.), et, en regard, d'après le système européen. La mesure est celle appelée *Thoongree*, comportant 4 *mātrās* à la barre<sup>2</sup>.

#### The Child's first Grief.

#### Jageeah — Thoongree

  
C D F G G | A A G B |

Oh! call my brother back to me! 

  
A A G F G E | D C B A |

can not play a-lone; The summer comes with

  
G F E D | F C E D | C 

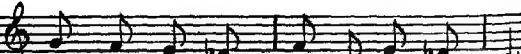
flower and bee; Where is my brother gone?



Oh! call my brother back to me! |



can not play a-lone; The summer comes with



flower and bee; Where is my brother gone?

Les *rāgas* ou mélodies-types. — Le *rāga* dans lequel est écrite cette mélodie, d'une tonalité bizarre, est le *Jageeah* ; — ce qui veut dire que l'auteur a employé le *modé* ou échelle, ainsi que les notes usitées dans ce type, dont il devait en outre s'attacher à faire ressortir le caractère, en appuyant sur certaines notes, en détachant les autres, en ménageant l'introduction dans le thème de certains traits ou ornements.

Leurs formes. — En fait, plusieurs mélodies assez

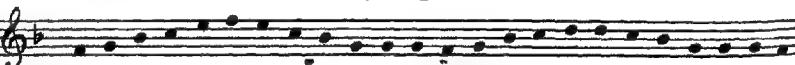
différentes peuvent être écrites à l'aide des notes d'un seul *rāga*. Dans le *kāṭika*, ou manuel des échelles musicales karnātiques, le *prī-rāga* est donné sous la forme suivante, indiquant seulement l'ordre de succession des notes :

Echelle ascendante : sa ri ma pa ni sa ;

Echelle descendante : sa ni pa dha ni pa ma ri ga ri sa.

Supposons qu'on ait noté ce *rāga* comme ci-après :

#### Prī-rāga.



Cette notation est évidemment susceptible de nom-

breuses interprétations<sup>3</sup> ; et, sans les enseignements de la tradition orale, sans connaître, dit le cap. IV, la *mītrāchanda* propre à ce *rāga*, il est absolument im-

1. *Id.*, p. 43-46.

2. Elle diffère de la mesure *druta-tritālī*, qui a également 4 *mātrās* à la barre, par la façon de battre le frappé et le repos (S. M. Tagore, *English Verses set to Hindu Music*, p. vi).

3. *Id.*, ouvr. *cité*, p. 39-40. — Comparer ce que nous disons, ch. II, p. 323, au sujet de l'exemple du *rāga vāsantī*, donné d'après Sam-



elle comprend généralement les divisions suivantes, ou motifs distincts, qui se succèdent dans l'ordre indiqué, sans être toujours toutes employées. Ce sont : 1° toujours une *āsthāyī*; 2° toujours également une ou plusieurs *antārās*; 3° parfois une *samedrī*; 4° parfois une *ābhoga*.

**Caractères des mélodies hindoues.** — Dans son *Traité sur la musique de l'Hindoustan*<sup>1</sup>, le cap. N.-A. Willard avait déjà résumé assez exactement les caractères de la mélodie hindoue, et ses observations, que nous traduisons librement, s'appliquent aussi bien à la musique du Sud qu'à celle du Nord :

1° Les motifs sont courts, mais comportent des répétitions ou des variations qui viennent augmenter la longueur des mélodies;

2° Elles participent plus de la nature du *rondo* que d'aucune autre forme de composition européenne, le morceau étant régulièrement terminé par la répétition du premier motif, parfois de la première mesure ou de la première note de cette mesure;

3° Les répétitions de mesures ou de membres de phrases sont fréquentes, avec de légères variations, la plupart *ad libitum*;

4° Les pauses ou points d'orgue peuvent être prolongés au gré de l'artiste, qui jouit d'une très grande liberté d'exécution.

On peut ajouter que le mouvement est sujet à de nombreux changements, que le chant se trouve coupé fréquemment par de véritables récitatifs *ad libitum*. Le rythme est, en général, très marqué, mais bien moins régulier, surtout pour les couplets, que dans notre musique. Les finales présentent une physionomie très particulière, ou plutôt les airs semblent totalement dépourvus de conclusion, car ils finissent très souvent sur ce que nous appellerions un temps faible ou *levé*, et même sur le dernier temps de la mesure, sans le retour obligatoire de la tonique. On veut expliquer cette coutume bien orientale par ce fait que ces courtes mélodies étaient soumises à des reprises ou *da capo*, surtout les chansons populaires à couplets; mais, en supposant que ces ballades se terminassent par une véritable conclusion, analogue à nos finales, celle-ci n'est, en tout cas, jamais indiquée dans les airs notés. Les traits et embellissements dont elles sont comme à plaisir surchargées, les modifications fréquentes de mouvement, de mesure, de rythme en un mot, l'emploi des nombreuses échelles à intervalles variables, si déconcertants pour nos oreilles, etc., rendent difficile la traduction exacte en notation européenne de la plupart des mélodies hindoues.

**L'interprétation indigène; les chanteurs.** — Il est même assez rare de les entendre bien interprétées par la généralité des chanteurs indigènes, qui s'ingénient sottement, pour faire valoir leur virtuosité, à masquer l'air sous d'innombrables ornements, et finissent par le rendre méconnaissable. D'autre part, leur méthode de chant, surtout dans le système *karnāṭik*<sup>2</sup>, est très défectueuse, et leur voix manque en général de volume. Ils ne la cultivent pas, dans

l'idée qu'une pratique, même modérée, lui est préjudiciable, et en restreignent l'étendue, par leur habitude de traîner le son en une multitude de petites inflexions, et par leur prédilection marquée pour les notes de tête, exemptes de naturel et d'un contrôle difficile. Un artiste indigène chante rarement debout, et ses efforts pour se faire entendre l'amènent aux plus plaisantes grimaces. Quant aux femmes, elles commencent à chanter beaucoup trop jeunes : leur voix se casse et devient dure et perçante.

**Impression produite sur les Européens.** — Ce sont les mauvaises interprétations de ce genre qui ont tendu à discréditer la musique de l'Inde, et ont été cause de l'impression défavorable trop souvent produite sur beaucoup d'auditeurs européens des moins prévenus. Il existe cependant, encore à l'heure actuelle, des chanteurs indigènes dont la voix est merveilleusement douce et souple, qui savent exécuter avec goût et simplicité leurs propres compositions, et faire ressortir le charme véritable des exquises mélodies nationales tour à tour pathétiques et tendres, gracieuses et légères, gaies et brillantes, plaintives et mélancoliques, et dont le principal mérite, à travers une variété infinie de nuances, est le sentiment, la douceur et le naturel.

Nous ne pouvons, à notre grand regret, faire sentir par un nombre suffisant d'exemples la vérité de cette appréciation. Nous bornerons donc notre choix à quelques rares spécimens, au cours de l'étude, à laquelle nous allons procéder rapidement, des différents genres de mélodies hindoues, — en renvoyant le lecteur, pour de plus amples détails, aux ouvrages souvent cités du cap. Willard<sup>3</sup>, de S. M. Tagore<sup>4</sup> et du cap. Day<sup>5</sup>.

#### 1° Les mélodies du système *karnāṭik* (Exemples).

**Exercices d'école.** — Les *sāraṅas*, *gentu-versis*, *alam-kāras*, sont de simples exercices d'élèves; on peut, dans une certaine mesure, en dire autant des *thānas*, qui servent à l'étude de quelques difficultés d'exécution des *rāgas*, et se jouent sur la *viṇā*.

**Gita.** — Les mélodies les plus simples sont appelées *gitas*; elles sont de 2 sortes : les *pillāri-gitas*, hymnes anciens en l'honneur du dieu Pillāri ou Gaṇeśa, dont le *Samgita-pārijāta* mentionne déjà 4 spécimens; et les *ganarāga-gitas*, analogues aux premiers.

**Prabandha.** — Les *prabandhas* sont des compositions ordinairement plus longues que les précédentes, et divisées en 2 ou 3 parties ou *khandas*<sup>6</sup>.

**Svarajata.** — Les *svarajatas* sont des odes ou ballades populaires, dont les paroles chantent la louange d'une divinité ou d'un héros célèbre : on les trouve, en raison de leur grande facilité d'exécution et de leur simplicité, dans toutes les bouches. Elles comprennent un refrain ou *pallavi*, qui se répète après l'exécution de l'*anupallavi*, ou courte réplique sur un mètre et un sujet analogues, — et après chaque couplet ou stance (*charanam*), d'une facture généralement différente.

1. Edition citée, p. 62.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 60 et 86.

3. Si leur musique est, en général, plus appréciée et moins agréable, leur éducation et leurs connaissances théoriques moins étendues, les chanteurs hindoustaniens ont, pour la plupart, une voix plus belle et plus travaillée; leur style est plus mâle et leur exécution est très appréciée, même dans le sud de l'Inde; la douceur et la souplesse de leur idiom permet une plus facile adaptation des paroles au chant, et lui ajoute un charme de plus (Day, *ouvr. cité*, p. 86).

4. A *Treatise on the music of Hindoostan*, p. 101-107.

5. A *few Specimens of Indian Songs*, p. 1-104.

6. *The Music... of southern India*, p. 65-66.

7. Dans la théorie classique, le *prabandha* (liaison) est une composition, paroles et musique, comprenant : 1° de 2 à 4 *dhatas* (éléments, motifs), l'*udgrāha* ou début, le *metipaka*, sorte de liaison entre le précédent et le suivant; le *dhruva*, motif fixe dans le *prabandha* (comme l'*udgrāha*); et l'*ābhoga* (expansion); — 2° 6 *angas* ou membres (éléments constitutifs, comparés aux mains, aux pieds et aux yeux de l'organisme humain) : *āvara*, *biruda*, *pada* ou *akṣara*, *tana*, *pata* et *tāla*, c'est-à-dire notes musicales, texte, rythme, mesure, etc. (*Samgitaratna*, IV, 7-12 et suiv.; *Rāga-vib.*, IV, p. 5).

On pourra se rendre compte de la grâce légère des *svarajotas*, par la mélodie « Sami Dia mera », que nous reproduisons ci-dessous. C'est une des plus an-

ciennes de ce genre; elle est écrite dans une échelle pentatonique, et sa conclusion indécise mérite d'être relevée<sup>1</sup>.

Svarajota\*  
« Sami Dia Mera »

Pallevi  
Moderato \*

Râga Mohanna... Tâla Adi.

Anupallevi

Stanzas 1.

2.

3. poco a poco

rall.

Le second exemple, très récent au contraire, « Kamini Vinaisa », est également des plus connus<sup>2</sup>.

Svarajota\*  
« Kamini Vinaisa »

Allegro

Râga Çankârabharna

Allegro

Râga Çankârabharna

1. Day, *ouvr. cité*, p. 68.

2. *Id.*, p. 70.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.



**Vernam.** — Assez semblables aux précédents, les *vernams* présentent cependant plus de recherche et sont d'une exécution plus difficile. Ils consistent en une introduction avec paroles, que termine habituellement un passage solifié. Suivent des stances ou couplets également solifiés, après chacun desquels on

chante un refrain (*pallevi*), sur des paroles célébrant les exploits d'une divinité guerrière ou d'un héros illustre.

Un des plus simples *vernams* est celui que nous reproduisons ci-dessous « *Inta Modi* » ; mais ce n'est là qu'un thème, qui sera étendu, varié, chargé de fioritures, au gré de l'exécutant.

**Vernam\***  
« *Inta Modi* »

**Allegro** (Introduction avec paroles)

**Râga Saranga. — Tâla Adi.**



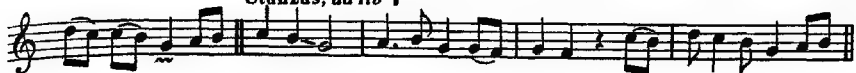
*poco accel* (sans paroles).



**Pallevi** (à la fin de chaque stanza)  
**a Tempo**





Stanzas, *ad lib* 1

2



3 a Tempo

*ad lib*

**Çankâ-vernams.** — Les *çankâ-vernams* sont calqués sur les *vernams*; mais le mouvement est moins rapide; ils abondent également en fioritures, et sont d'un style très travaillé. Chantés habituellement dans les concerts-pantomimes appelés *nautchs*, ils ont en vue l'expression de sentiments marqués, que rendent, d'autre part, la mimique et les danses des *bayadères*.

**Kruthi.** — Les chants sacrés appelés *kruthis* sont non moins célèbres et populaires que les *svarajotas*; quelques-uns, transmis par les générations successives, sont très anciens. Ils furent remis en honneur par le *râja* Sarabhoji de Tanjore. Parmi les auteurs fameux de ce genre de composition, on cite surtout le grand musicien *Tiâgyarâj* de Tanjore (1820-1840),

qui perfectionna le genre, et l'ancien *mahârâja* de Travancore, *Kolashekara*, puis *Siana Çastri*, *Diksitulu* et *Subharaya Çastri*.

Ces hymnes, dont les paroles cadrent exactement avec la musique, curieux mélange de pathétique et de gaieté, sont joués dans une sorte d'*andante con moto*, et chantés avec expression, à la façon d'une rêverie; on y introduit tous les ornements qu'on désire. Malheureusement aucune notation ne peut rendre le charme plaintif, si facile à traduire sur la *vîna*, accompagnement habituel de ces hymnes, que leur donne l'emploi d'agréments utilisant des intervalles moindres que le demi-ton.

Le premier exemple, « *Upacharam Chesavaru* », est de *Tiâgyarâj*<sup>1</sup>.

## Kruthi \*

« *Upacharam Chesavaru* »Pallevi  
Andante

Râga Bhairavî... Tâla Rupacca



Anupallevi



Stanza

1<sup>a</sup>2<sup>a</sup>

Le second, attribué à *Kolashekara*<sup>2</sup>, offre la particularité curieuse de l'emploi des *svarâ'ksharas* (syllabes-notes), qui consiste, tout en respectant l'ordre des notes prescrit par le *râga* et le sens des paroles, à introduire dans le texte, sous certaines notes, les

syllabes mêmes qui servent à les désigner (*sa, ri, ga*, etc.). Par exemple, les premières paroles du chant suivant sont : « *Sarasa Samamukha para navama...* »; or, les syllabes *sa* et *ma* du texte sont placées exactement sous les notes *sa* et *ma* du chant.

1. Day, *ouvr. cité*, p. 71.

2. *Id.*, p. 72.

\* Extrait de l'ouvrage du *cip. G.-R. Day*, avec l'autorisation spéciale de la maison *Novello et C<sup>e</sup>*.

**Kruthi\***« *Sarasa Sanamukha* »

**Pallevi**  
Moderato

Râga Kamachi... Tâla Adi

Anupallevi

Stanzas.

*ad lib*

The musical score for 'Sarasa Sanamukha' is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It is labeled 'Pallevi' and 'Moderato'. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The third staff is labeled 'Anupallevi'. The fourth staff is labeled 'Stanzas.' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The fifth staff is labeled 'ad lib' and contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

Un troisième exemple, « *Smarana sultam vo Ha-* | *tere gracieux à la fois de rêverie et de grandeur de*  
*manam* », permettra de mieux saisir encore le carac- | ces hymnes<sup>4</sup>.

**Kruthi\***« *Smarana sukam vo Ramanam* »

**Pallevi**  
Moderato

Râga Gârudadvâni... Tâla Eka

Anupallevi

1<sup>a</sup>

2<sup>a</sup>

The musical score for 'Smarana sukam vo Ramanam' is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It is labeled 'Pallevi' and 'Moderato'. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The third staff is labeled 'Anupallevi'. The fourth staff is labeled '1<sup>a</sup>' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The fifth staff is labeled '2<sup>a</sup>' and contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

<sup>4</sup> J. Day, *ouvr. cité*, p. 73.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. G.-B. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Norello et Co.



**Kirithana.** — Les *kirithanas* ressemblent, comme forme et comme fond, aux *kruthis*; mais leur musique, plus simple, réclame moins d'ornements; le texte se compose de paroles faciles en l'honneur de quelque divinité. Ces hymnes, introduits au Bengale dès le xiv<sup>e</sup> siècle, y jouirent d'une grande vogue auprès des sectateurs de Caitanya, qui les chantaient de rue en rue, dans un but de prosélytisme. Ils donnèrent,

par la suite (vers le xvi<sup>e</sup> siècle), naissance, dans le nord de l'Inde, aux *jâtrâs*, sorte de divertissements musicaux à plusieurs personnages, dans lesquels on représentait, à l'origine, certains épisodes de la vie de Krishna<sup>1</sup>.

Le *kirithana* reproduit ci-dessous, « *Bâla Nanna Chala Brovava* », est un des plus populaires<sup>2</sup>.

**Pallevi**  
**Allegretto**

**Kirithana\***  
« *Bâla Nanna Chala Brovava* »

**Râga Kambodi. — Tâla Adi**



**Stanzas**



**Javadi.** — Mélodies légères, chansons d'amour, berceuses, telles sont les *javadis* du Sud, analogues aux *tappâs* de l'Hindoustan, et rappelant quelque peu nos valse lentes. On les trouve à la fois dans la bouche des « *nautch-girls* » et des femmes de la haute société. D'origine relativement récente, elles sont vite devenues très populaires; l'exécution en est plutôt

simple; les paroles sont généralement belles, et célèbrent entre autres les amours de Krishna et de Râdhâ.

Les plus répandues sont « *Anthalona Telavari* », dans laquelle l'accompagnement rythmique des cymbales et des tambours marque le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>e</sup> battement de chaque barre<sup>3</sup>, et « *Çri Sârathâ* », très connue dans les districts de Mysore et de Tanjore<sup>4</sup>.

**Javadi\***  
1<sup>o</sup> « *Anthalona Telavari* »

**Râga Çankârâbharna. — Tâla Rupacca.**

**Pallevi**

**Anupallevi**



**Stanzas**



1. S. M. Tagore, *A few Specimens of Indian Songs* p. 82, 86.

2. *Ibid.*, *ouvr. cité*, p. 75.

3. *Ibid.*, p. 80.

4. *Ibid.*, p. 81.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

2<sup>e</sup> « Çrî Sâraṭhâ »

Râga Kamachi... Tâla Rupacca.



Les berceuses proprement dites sont appelées *palnas*.

**Patham.** — Les *pathams* ont beaucoup d'analogie avec les *javadis* : ce sont des chansons érotiques, voluptueuses, d'un mouvement lent, dont l'usage est fréquent au théâtre et dans les *nautchs*. La musique en est variée, la mesure irrégulière, suspendue par

une multiplicité d'ornements. Le plus populaire des compositeurs de *pathams* est Kshattriya.

Dans l'exemple suivant, « Yalla Tella Vara », le mouvement est assez rapide, sans être précipité. Le chant doux de cette rêverie, marié aux tintements des cymbales et souligné par les gestes de l'exécutant, produit, à une première audition, un effet saisissant<sup>1</sup>.

Patham \*

« Yalla Tella Vara »

Râga Çankârabharna... Tâla Druva.



1. Day, ouvr. cité, p. 81.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co



**Yallapatham, tathvam.** — On passe à un ordre d'idées tout différent avec les *yallapathams*, hymnes funéraires, et les *tathvams*, chants allégoriques exécutés dans les quêtes religieuses. Ils sont invariablement écrits dans le *rāga Yedukula-kambogi* et très répandus dans les classes inférieures.

**Lavani.** — Les *lavanis* sont des chansons paysannes, des ballades monotones en l'honneur de quelque héros guerrier, avec ou sans refrain. Elles sont interprétées, au cours de leurs travaux, par les coolies, les toucheurs de bœufs, les cipayes, les nourrices, etc. À l'époque du festival de Kāma, le dieu de l'amour

indien, des *lavanis* analogues, appelées *savals*, à deux parties se donnant successivement la réplique, chantent les amours de Krishna et de Râdhâ, dans des couplets improvisés à l'origine.

Ce divertissement est connu sous le nom de *kabi* (poète) dans le Nord<sup>1</sup>, où il a donné naissance à une forme plus perfectionnée, la *pancdi*, roulant sur cinq sujets, à propos desquels les deux parties rivalisent de talent musical, d'habileté poétique et d'ingéniosité dans l'improvisation des répliques.

Voici un exemple populaire de *lavani*, d'un style très simple<sup>2</sup> :

#### Lavani<sup>1</sup>

Allegro moderato



**Rāgamālīkā.** — Dans la composition — assez rare en raison de la difficulté qu'elle offre — appelée *riṅgāmlīkā*, « guirlande de rāgas », on introduit, à l'occasion de chacun des couplets, toujours suivis du refrain, un *rāga* chaque fois différent, et les paroles doivent en contenir le nom, pour permettre à l'auditoire d'apprécier la science et le talent de l'artiste. Le rythme reste le même d'un bout à l'autre. Le cap. Willard la dénomme *rag-saww*, « océan de rāgas ».

**Fallevi.** — Le *pallevi*, plus encore que la précédente, permet à l'habileté de l'exécutant de se manifester. C'est une sorte de broderie-variations, sur un thème-

ouverture donné, avec introduction parfois d'un contre-thème. On emploie habituellement, pour son exécution, 3 sortes de mouvements, un *adagio*, un *moderato* et un *allegro* ou *scherzo*. À l'occasion de ce dernier mouvement, l'artiste improvise d'ordinaire différents *rāgas*, réclamés par l'assistance; puis termine dans le thème du début, en ajoutant quelques mesures dans le même *rāga*, en manière de finale. Pour marquer le rythme, on bat la mesure, soit avec les mains, soit avec un tambour (*mridanga* ou *gatha*); parfois un autre exécutant fredonne une sorte d'accompagnement appelé *konnagolu* (ou en sanscrit *tilla-*

<sup>1</sup> S. M. Tagore, *A few Specimens of Indian Songs*, p. 90, 101.

<sup>2</sup> Day, *ouvr. cité*, p. 83.

<sup>3</sup> *Ouv. cité*, p. 103.

<sup>1</sup> Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Nouvelle et C.

*rimpāsa*), à l'aide des syllabes *ta di ti ka*, simulant le son du tambour.

**Mangala.** — Enfin on commence et on termine d'ordinaire toute exécution musicale par une sorte de chant de salut ou de bénédiction appelé *mangala*, qui est toujours écrit dans un des *rāgas surati* ou *saurāshtra*.

## 2° Les mélodies du système hindoustani (Exemples).

Certaines formes de mélodies (*gātham*, *lavani*, *palna*) sont communes aux systèmes du nord et du sud de l'Inde. Nous avons, d'autre part, déjà eu l'occasion de parler des divertissements appelés *kābi*, *jātrā*, *pancālī*, particuliers à la musique hindoustanie, sur lesquels nous ne reviendrons pas; il nous reste à mentionner quelques formes spéciales aux contrées septentrionales et au Bengale.

**Dhrupad.** — Le *dhrupad* (sc. *dhruvapāda*), appelé *dhoorpad* par le cap. Willard, « peut, dit-il, être regardé comme le chant héroïque par excellence de l'Hindoustan. Il a fréquemment pour sujet le récit de quelque action mémorable des héros indigènes, ou quelque autre thème didactique; il peut traiter encore de l'amour ou d'objets insignifiants et frivoles. Le style est très mâle et presque entièrement dépourvu de fioritures recherchées<sup>1</sup> ». L'origine de ces compositions — tout au moins dans leur forme actuelle — remonterait au rāja Man de Gwalior, qui fut grand compositeur de *dhrupads* en langue hindoustanie.

**Telenā.** — La *telenā* se compose de 2 motifs chantés sur des syllabes vides de sens (*ne te, terc, tom, etc.*) ou imitant le son du tambour (*dhd, dhā, kititāk, terekiti, dhd dhd, etc.*).

**Svaragrāma.** — Les *sarigams*, *surguns*, ou *svaragrāmas*, « notes de la gamme », sont solliés à l'aide des 7 syllabes désignant les notes (*sa, ri, ga, ma, etc.*).

**Tribut.** — Le *tribut*, appelé *tirūt* et *turana* par le cap. Willard (sc. *trivata*), comprend 3 parties, calculées sur les deux mélodies précédentes, c'est-à-dire chantées sur les syllabes de la *telenā*, sur celles du *svaragrāma* et sur celles imitant le son du tambour; on y introduit parfois quelques paroles.

**Caturanga.** — De même dans une autre composition moderne analogue, le *caturanga*, *chaturang*, qui, comme son nom l'indique, se divise en 4 parties.

**Vishnupāda.** — Le *vishnupāda*, *bishnoopud*, est une sorte d'hymne, d'un caractère moral, en l'honneur du dieu Vishnu. On en attribue l'invention au poète et musicien aveugle Surādāsa Bābājī, contemporain de l'empereur mongol Akbar-shah, qui en aurait composé 125.000.

**Bhājana.** — On lui doit aussi de nombreuses mélodies de l'espèce *bhājana*, hymnes très populaires en Hindoustan, dans lesquels il glorifiait Vishnu ou Krishna; tandis qu'un autre compositeur célèbre de *bhājanas*, Tulasidāsa, contemporain de l'empereur Jehangir-shah, chantait les louanges de Rāma et de Sita.

**Jat.** — Le *jat*, *jūt*, ou *jāta*, se compose de quelques strophes écrites chacune dans un dialecte et chantées chacune dans un *rāga* différent.

**Kāoyāl-kālānā.** — Citons encore le *kāoyāl-kālānā*, en langue arabe, à la louange d'Allah ou de son prophète Mahomet;

**Gul-naks.** — le *gul-naks*, en langue persane, dont les paroles doivent renfermer le mot « *gul* », fleur;

**Rekhtu, ghuzal.** — le *ghuzal* ou *gajal*, en langue urdu ou persane, comme le *rekhtu*, et d'importation musulmane, comme ce dernier, uniquement consacré à chanter l'amour. Les *ghuzals* rappellent les *pathams* karnātiques. Nous en donnons ci-dessous un spécimen, très populaire dans le Guzerate, en rappelant encore qu'il ne constitue qu'une sorte de thème<sup>2</sup>.

## Ghuzal \*

### Allegretto



**Tappā.** — Les *toppās* ou *tuppās* (sc. *ghumari*), anciennement chantés par les conducteurs de chameaux du Penjab, furent surtout perfectionnés et modernisés par Golaṃ Nohi, le mari de la célèbre cantatrice Shori. Le style en est léger et facile; le dialecte est celui du Penjab, plus ou moins mêlé d'hindi. Ils jouissent d'une grande vogue dans tout l'Hindoustan.

**Kheyālā.** — Le *kheyālā*, *kheal*, ou *khyāl*, tient le milieu entre le *dhrupad* et le *tappā*; moins sévère que le premier, il est plus grave que la seconde. C'est un chant d'amour placé dans une bouche féminine, élégant, gracieux et rempli d'ornements. Il était anciennement désigné en sanscrit sous le nom de *lāhcarikā*; ce fut le sultan Hossain Shirki de Jounpore qui

1. Ouvr. cit. p. 101.

2. Day, ouvr. cit. p. 87.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

lui donna sa forme et sa dénomination nouvelles. Nous empruntons encore à l'ouvrage du cap. Day<sup>1</sup> l'exemple suivant :

## Khyal\*

con *espress.*

**Thungrî.** — La *thungrî* ou *thungrî* est de même une chanson d'amour, accompagnée de gestes, écrites pour voix de femme, dans un style facile et dans un rythme bien particulier.

ou *holi, dadra, gurbah* (chanté au festival de Das-sara), etc., est toujours le récit de la vie et des amours de Krishna et de ses nombreuses victimes.

Nous terminons cette revue des mélodies hindoues modernes par un dernier exemple de *patham lin-doustani*<sup>2</sup> :

**Hori, dadra, gurbah.** — Le sujet des espèces *hori*

## Patham\*

Andante mosso



## CHAPITRE VI

## LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

**La musique instrumentale.** — D'après la théorie hindoue<sup>3</sup>, le second élément du *samyak*, ou science musicale, est la musique instrumentale. Bien que souvent subordonnée au chant, à côté duquel elle ne vient qu'en seconde ligne, elle a cependant une existence indépendante, dans l'exécution purement instrumentale, comme nous le verrons plus loin<sup>4</sup>. L'ensemble des instruments de musique, le jeu instrumental, était appelé dans l'Inde *śrōtrīya* (rac. *śrō*, pousser, frapper),

ou *vādya*, *vāditra* (rac. *vad*, parler, sonner), ou encore *bhānda* (ustensile, instrument) et *bhānda-vādya*.

**Histoire et bibliographie des instruments de musique.** — Le nombre des instruments usités dans l'Inde aux différentes époques de l'histoire de la musique est considérable : on pourrait, sans peine, en énumérer plusieurs centaines. Ni la forme de ces instruments, ni même leurs noms, ni leur emploi, ni la façon d'en jouer, n'ont beaucoup changé depuis deux et trois mille ans. A part quelques exemplaires arabes ou persans, — que l'invasion mahométane a pu y importer, il y a une dizaine de siècles, et dont l'usage, du reste, ne s'est jamais généralisé, confinés qu'ils étaient dans les régions du Nord ou entre les mains

1. Day, *anc. ind.* p. 83.

2. *Ibid.* p. 83.

3. Comp. chap. IV, p. 285.

4. Voir p. 364.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

des musiciens hindoustanis, — la plupart des instruments modernes ont leur prototype parmi ceux dont les anciens textes nous ont conservé la description détaillée, le mode d'emploi, et jusqu'à la méthode d'exécution.

**Traité sanscrits.** — Sans remonter à la période védique, à laquelle nous avons affecté un chapitre spécial<sup>1</sup>, le premier et principal ouvrage jusqu'ici connu de la période classique, le *Traté sur le Théâtre* de Bharata, consacré à l'étude du jeu instrumental plusieurs chapitres (XXIX, XXX, XXXIII)<sup>2</sup>. Plus de mille ans après (XIII<sup>e</sup> siècle), Çârngadeva lui réserve à son tour un livre entier, le sixième<sup>3</sup>. Il adopte la division de Bharata en 4 classes, et étudie longuement les diverses familles et les divers types d'instruments, leur construction, leur tonalité et leur jeu. Enfin, 400 ans plus tard (1608 ap. J.-C.), l'ouvrage de Somanâtha, le *Râga-vibodha*, sera, en réalité, une méthode de luth pure et simple, que termine la notation originale de 50 thèmes mélodiques spécialement composés en vue de cet instrument favori des Hindous<sup>4</sup>.

**Traité et méthodes modernes.** — Nous ne renvoyons qu'aux ouvrages écrits en sanscrit, — les seuls véritablement accessibles pour nous ; — mais la littérature musicale des si nombreux dialectes modernes de l'Inde a produit une quantité considérable de traités, de méthodes générales ou particulières, la plupart, il est vrai, de date récente<sup>5</sup>.

**La littérature bouddhiste et jaïniste.** — Les nombreux ouvrages de la littérature bouddhiste, dont les plus anciens (400 ans environ av. J.-C.) sont probablement contemporains de l'époque du *Nâtya-çâstra* original, le *Mahaparambhana-Sûtra*, le *Sâmanna-phala-Sûtra*, le *Vimâna-Vatthu*, aussi bien que le *Milinda Panha*<sup>6</sup>, fournissent la mention de divers instruments. Mais tout ce qui concerne la musique, dans ces livres écrits en pâli, paraît tiré ou traduit du traité sanscrit de Bharata sur le Théâtre, ou tout au moins d'un ouvrage didactique appartenant à la même époque.

Nous pouvons en dire autant de l'œuvre si riche de la confession jaïniste, avec ses nombreux *angas* et *upângas*. La *Rdyapavani* (2<sup>e</sup> *Upânga*), qui renferme l'essence du *Nâtya-çâstra* dans la conception jaïniste, énumère une soixantaine d'instruments de musique, que le commentateur sanscrit, *Malayagiri* (du XI<sup>e</sup> ou XII<sup>e</sup> siècle), permet d'identifier (éd. de Calcutta, p. 82-98 et plus loin p. 128, 129).

**Spécimens figurés dans les anciens monuments.** — Par les figurations d'instruments de musique qu'on rencontre dans les peintures et les sculptures des anciens temples, des cryptes, des topes et des stupas bouddhistes des différentes parties de l'Inde, et notamment à Ajantâ, Amrâvati et Sanchi, on voit, de façon probante, combien peules instruments actuellement employés dans l'Inde diffèrent de ceux de l'antiquité hindoue<sup>7</sup>. Les sculptures d'Amrâvati entre autres, décrites par le célèbre voyageur chinois Hiouen Thsang, vers l'an 640 de notre ère, et dont la plupart se trouvent maintenant au British Museum, sont à ce titre des plus intéressantes. L'une d'elles figure un groupe de 18 femmes jouant d'instruments variés, tels que tambours, conques, et de diverses harpes. On peut, de même, voir à Sanchi des reproductions d'une sorte de flûte double, et d'une trompette rappelant le *cringa* actuellement en usage au Bengale.

**Collections des musées.** — Une autre source d'informations, et non des moins importantes pour nous, réside dans les collections d'instruments hindous, anciens ou modernes, conservées dans les musées, européens et indigènes, des Etats, des administrations ou des particuliers. Une des plus anciennes et des plus riches est sans doute celle donnée à l'Académie Royale Irlandaise par le colonel P.-T. French, dont le catalogue descriptif, comprenant 50 numéros, a fait l'objet d'une très intéressante étude du cap. Meadows Taylor, insérée dans les *Proceedings* de la Société (vol. IX, part I)<sup>8</sup>.

En février 1876, le généreux Mécène de la musique hindoue, S. M. Tagore, en commémoration de la visite du prince de Galles, faisait don au musée indien de Calcutta d'une série de 99 instruments divers<sup>9</sup>. Bientôt après, il adressait pareil envoi aux principaux gouvernements européens. C'est ainsi notamment que le roi des Belges reçut, en novembre 1876, une collection comprenant les 98 principaux spécimens d'instruments en usage dans l'Inde, et en fit don au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, où le remarquable *Catalogue descriptif et analytique* dressé par M. V.-Ch. Mahillon permet de les étudier avec méthode et profit<sup>10</sup>. Le Conservatoire de Paris, où le présent du rajah au gouvernement français a été déposé, ne possède que 37 numéros, catalogués de 934 à 1003 : ce ne sont, à l'exception des deux derniers, que des instruments à percussion des genres

1. Chap. III. Voir p. 270-277.

2. Comp. chap. II, p. 270.

3. Comp. chap. II, p. 271.

4. Voir chap. II, p. 271-272, et chap. IV, p. 322, 324.

5. I. Parmi les traités généraux modernes, on peut citer :

En première ligne, le compendium de S. M. Tagore : *Yantra kosha* [Organorum thesaurus], or a Treasury of the musical Instruments of ancient and of modern India, and of various other countries (en bengali). Calcutta, 1875, in-8°, 296 p.

C'est une sorte de traité des instruments de musique en usage dans l'Inde, suivi d'un Dictionnaire contenant une courte description de tout ceux qui ont été employés chez les divers peuples anciens et modernes.

Le rajah a encore publié plus tard, sous forme de plaquette, un petit Dictionnaire (en anglais) des instruments de musique de l'Inde, précédé d'une introduction, sous le titre de *Short Notices of Hindu musical Instruments*. Calcutta, 1877, in-18.

Citons encore :

BANERJEE (H.-D.). — *A comprehensive self-instructor for the sarar, erar, violin, flute, and harmonium* (en bengali). Calcutta, 1868.

II. Parmi les méthodes particulières, nous avons relevé les suivantes :  
TAGORE (S. M.). — *Mridanga-mangari*, « Aperçu du Mridanga » (en bengali). Calcutta, 1873, in-8°, 212 p. (C'est une méthode pour l'enseignement de l'instrument à percussion le plus usité, et un traité rythmique.)

— *Yantra-kosha-dipika*, « Guide dans le domaine de la musique instrumentale » (en bengali). Calcutta, 1872, in-8°, 317 p. (C'est une méthode de sitar, renfermant 14 morceaux d'étude en notation hindoue) — *Harmonium-Sitra*, « Méthode d'harmonium » (production en bengali). Calcutta, 1874, in-8°, 79 p. (Renferme une musique au chant saïntique ; l'accompagnement harmonique de la main gauche se tient à une batterie qui reste la même pendant tout le morceau).

GUPTER (A.). — *Svarasâstra*, An Essay or tutor for the sitar (en marathi). Poona, 1880. (C'est une description des diverses espèces de sitars, avec des instructions pour leur fabrication, leur accord, etc.)  
GOVARDI (KISHORI MOHUN). — *Aurajitatanar*, On the sarar.

KARIPADA MUKHOPADHYA. — *Bâhâna-Sitra*, « Principes de violon » (en bengali). Calcutta, 1874, in-8°, 170 p. (Avec des mélodies indiennes transcrits pour violon en notation hindoue).

Citons enfin les ouvrages en maharâti, sur le sitar, de Visvanâth Ramachandra Kato et de Vasîd Narabhar Govvalar ; ainsi que le traité de vîna, *Sangita-Kalidviti*, en telugu.

6. *Sacred Books of the East*, vol. I ; — *Buddhist-Suttas*, Oxford 1881. Comp. Day, ouvr. cité, p. 109.

7. Voir James Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, London, 1868 (Day, ouvr. cité, p. 99). Comp. chap. I, p. 262, note 6, et p. 362, note 8.

8. Réimprimé dans la compilation de S. M. Tagore, *Hindu Music*, p. 240-273.

9. Voir la publication de S. M. Tagore, *Public Opinion*, p. 27, 30, 31. 10. L'ouvrage de M. Mahillon nous a rendu les plus grands services pour la rédaction de ce chapitre.



*avanaddha* et *ghana*. L'Institut Oriental de Woking, en Angleterre, a de même reçu une collection de 42 instruments, comprenant, cette fois, des spécimens des diverses familles : luths, flûtes, tambours, cymbales, etc.<sup>1</sup>. Il convient d'ajouter que nous n'avons aucun renseignement sur la façon dont ces différentes séries d'instruments ont été soit recueillies par le rajah, soit fabriquées sur ses ordres. Avons-nous là les types exacts des anciens instruments dont plusieurs exemplaires portent le nom? Quel degré de confiance méritent-ils, et jusqu'à quel point peut-on tabler sur de pareilles collections pour établir soit l'histoire, soit la théorie et la pratique de la musique instrumentale dans l'Inde? C'est une question importante et qui mériterait d'être élucidée<sup>2</sup>.

**Division hindoue des instruments en 4 classes.**— Les anciens techniciens hindous divisaient les instruments de musique en 4 classes<sup>2</sup>.

1. — La 1<sup>re</sup>, appelée *tata* (rac. *tan*, tendre), comprenait les instruments à cordes (*tantri-kritas*), la *vind* ou luth, par exemple.

II. — La 2<sup>e</sup>, *qushira* (vent) ou *sushira* (creux, trou), embrassait tous les instruments à vent, comme la flûte ou *vamça* (roseau).

III. — La 3<sup>e</sup>, *avanaddha* (rac. *nah*, attacher, avec le préfixe *ava*<sup>o</sup>, couvrir), désignait les instruments à percussion recouverts de peau, toute la série des tambours, timbales et tambourins.

IV. — La dernière, *ghana* (rac. *han*, frapper), comprenait les instruments à percussion faits de métal, comme les cymbales (*tāla*<sup>4</sup>).

Les deux premières classes produisent le chant instrumental, tandis que la troisième le colore, ou ajoute au charme musical, et que le *ghana* sert uniquement à le mesurer<sup>5</sup>.

Nous allons passer en revue les divers instruments dont la connaissance est venue jusqu'à nous, en les répartissant, suivant la méthode hindoue, entre les 4 divisions précédentes.

### I. — Les instruments à cordes.

La première classe, celle des instruments à cordes, est la plus importante, par le nombre des variétés qu'elle présente, aussi bien que par l'universalité de leur emploi. Les types du *tata* sont devenus les instruments hindous par excellence, comme plus appropriés à soutenir la voix et à traduire la mélodie.

Renseignements fournis par les textes sanscrits.  
— Le *Natya-pistra* n'étudie que deux instruments de cette espèce, la *vind citra*, à 7 cordes, pincées à l'aide des doigts, et la *vijana*, à 9 cordes, dont on jouait à

l'aide d'un plectre (*kona*, peut-être un archet<sup>69</sup>). Il cite également deux autres sortes de *vindas*, la *kacchapi* et le *ghoshaka*<sup>7</sup>.

Çāṅgādeva consacre une notable partie du VI<sup>e</sup> livre de son *Saṃgīta-ratnākara* (vers 30-417) à la description, à la définition et à la fabrication des instruments à cordes. Après une étude des *vīnds* à une corde, le *ghoṣhaka* ou *ekatantri*, il groupe et examine successivement les 5 sortes de *vīnds* suivantes : *naṭuka* (2 cordes), *tritaṇṇirū* ou *jantra* (3), *citrā* (7), *vīṇaṇṇi* (9) et *maṭṭa-kottū* ou *svara-maṇḍala* (21 cordes); puis termine, en indiquant qu'il n'épuise pas la liste, par 4 autres instruments, au dernier desquels il a donné son nom : *dāḍipini*, *kinṇarī*, *pināḍī* (à archet) et *nīṣaṇka-vīnd* (id.). Ce sont les *vīnds* diatoniques (*svara-vīnd*), à côté desquelles se place un second type, le *luṭhi* enharmonique (*ṛuṭi-vīnd*), ainsi appelé parce qu'il se compose de 22 cordes, chacune consacrée à une des *ṛuṭis* de l'octave<sup>8</sup>.

A cette liste l'ouvrage de Kātyāyana, le *Kaṭpa-sūtra* (200 ans av. J.-C.), permet d'ajouter une sorte de harpe ou de lyre, la *kaṭa-tantri-vīṇā*, « luth à cent cordes », désignée plus tard sous le nom même du savant lexicographe<sup>9</sup>. Un autre lexique, l'*Amara-kośa* d'Amara-Simha (VII<sup>e</sup> s. ap. J.-C.)<sup>10</sup>, énumère la *vīṇā*, la *vallakī*, la *viṇaṇa*, la *parivāḍinī* (à 7 cordes), auxquelles le commentateur Maheṣvara ajoute la *śaurāṃbhrī*, le *rāvana*, le *hastā*, la *finnārī*. D'après le commentateur, un ouvrage du même genre, le *Hema-tandra-kośa* (XII<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), cite les luths suivants, avec indication des divinités ou musiciens mythiques auxquels ils sont attribués : à Īṣa la *nḍakambī*, à Sarasvatī la *kacchapi*, au gandharva Nārada la *mahatī*, à la troupe des Ganas (ou génies inférieurs) la *prabdhvatī*, aux gandharvas Vīṇāvāsu et Tumburu la *bṛihatī* et la *kaṭāvātī*<sup>11</sup>.

Enfin la *vinā* dont Soma donne le mode de construction, l'échelle, etc., au 2<sup>e</sup> chapitre du *Rāga-vibodha*, est la large *vinā* (*prithuld*) appelée *rudra-vinā*<sup>12</sup>.

**Diversité de forme et de nature de ces instruments.** — Les nombreuses variétés de luths diffèrent par la forme, la grandeur, le nombre et la matière des cordes, l'absence ou la présence de touches en plus ou moins grande quantité; elles sont pourvues ou non de cavités, munies parfois d'une ou plusieurs calebasses jouant le rôle de caisses de résonance; quelques-unes n'ont pas de manche, ce sont des *viñds* à une corde; d'autres possèdent, en plus des cordes mélodiques du manche, des cordes latérales d'accompagnement, des cordes sympathiques, etc.

**Le plectre et l'archet.** — Beaucoup de ces vins pouvaient se jouer indifféremment avec ou sans archet, comme avec ou sans plectre. En l'état actuel de

1. Voir *The Athenaeum*, Saturday nov. 5, 1887, n° 3132, p. 612, article Rfoal].

2. On ne peut qu'être sceptique, quand on constate à quel degré la plupart des ouvrages musicaux du génèreux rajah manquent de cet esprit de critique et d'exactitude minutieuse, auquel nous a habitués la science européenne. (Comp. chap. I. p. 268.)

3 Les Hindouistes distinguent cinq sortes (*panca-turiyak*) d'instruments : *atata*, *vitata*, *atata-vitata*, *chana* et *sushira*.

Pour les Jankas (*Janka III*, 2, 3) il y a deux sortes de sons d'instruments (*toja-vabda* = *atodja-vabda*) : 1° *tata*, 2° *vitata*, se subdivisant eux-mêmes en des sons appelés *ghana* et *ghusira*. (Communication du professeur E. Courmann de l'Université de Strasbourg, 1888.)

D'après le 2<sup>e</sup> *Upāṅga* (*Rāyapaseṇī*, ed. de Calcutta, p. 95, 96) il y aurait 4 classes d'instruments : *śata* (lambores, timbales, etc.), *śūṭa*

autres instruments : *tala* (lambores, timbales, etc.), *vilata* (luth, etc.), *ghana* (cymbales, etc.) et *jhuira* (= sc. *sushira*, tambours, instruments à vent comme la *bita*, etc.).

4. *N.-c.*, XXVIII, 1; XXXIII (début); — *Samy.-ratn.*, VI, 3-4.

6. N. c. XXIX, 121. — Au sujet de la *citra* et de la *vipanci*, le *Samy-*  
*ratu* expose 3 opinions différentes, d'après lesquelles : 1° ces deux vi-

nis pouvaient utiliser soit les doigts, soit l'archet; 2° la 1<sup>re</sup> les doigts seulement et la 2<sup>e</sup> l'archet; 3° la 1<sup>re</sup> les doigts, la 2<sup>e</sup> indifféremment les doigts ou l'archet (VI, 109, p. 480).

7. Ch. XXXII, au début. — Pour les instruments à cordes des temps védiques, voir le chap. III, p. 277. — Parmi les instruments énumérés par la *Śrāgadhara* jainiste, p. 33 et suiv., on peut relever les instruments à cordes suivants : *vīṇā*, *vijāṇā*, *valākā*, *kacchāpi*, *citra-vīṇā*, *vadhvāṇā*, *mahatī*, *śuṅghaśā*, *nandīghoṣhā*, *blarāmā*, *bhīrṇarī*, *pari-vādīnī*, *caccocā*, *tīṇā*, *tumbavīṇā*, *anodhā*, *kandā* ou *duṇḍā*, *nakulā*.

8. C'est le luth qui a servi à l'exposition de la théorie des *grutes*, au chap. IV, p. 266. — On donne encore le nom de *gruti-vind* à un luth

9. Comp. Rājendra-lāla-Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 284.

11. Comp. pour ces attributions *Raga-vib.*, II, 7, p. 3.

12. Le *Samyāsa-sūtra-samyak* de Ś. M. Tagore énumère à deux reprises (ch. IV, n. 177 et 183) des listes de *viṃśa*, mais sans les réfé-

reprises (ch. IV, p. 177 et 185) des listes de vins, mais sans les références nécessaires. On y relève toutes les vins déjà cités, et une quinzaine de noms nouveaux.

nos connaissances, il est quelquefois difficile de dire si c'est l'archet ou le plectre que désignent, dans les anciens textes, les expressions techniques *kona*, *vd-dana*, *parivada*, *çdrika*¹. Il semble bien que le *kona* du *Nāṭya-śāstra* (XXIX, 119, 121) était un plectre; mais il est certain aussi que le mot, dès le temps d'Amara-Simha et de Çārngadeva au moins, a servi à désigner, sans contestation possible, l'archet, qu'on trouve exprimé dans leurs ouvrages par le terme synonyme *dhanus* (arc²). On est donc bien obligé d'accorder aux Hindous, auxquels l'Europe est redevable d'un certain nombre d'instruments, la paternité de l'archet.

**Méthode et classification adoptées.** — L'examen des descriptions et définitions d'instruments que nous offrent en abondance les textes sanscrits nous entraînerait trop loin. Nous nous bornerons donc, sous le bénéfice de ces quelques indications, à l'étude des spécimens actuellement connus, à l'aide des renseignements modernes que nous avons pu recueillir. Ce qui complique la tâche de l'historien, c'est que souvent des instruments de forme très dissemblable, parfois même d'un autre système tonal, appartenant à des époques différentes, sont désignés par un même nom. Il en résulte une confusion, que rendent évidentes les classifications si variables des auteurs modernes, à laquelle on ne pourra obvier, dans l'avenir, que par une étude historique et chronologique — impossible en l'état actuel de la science européenne — des si nombreux instruments à cordes de l'Inde.

Pour faciliter et rendre plus claire l'exposition qui va suivre, nous subdiviserons les types de la classe *tala* en 3 familles : A, *Instruments à cordes pincées*, avec ou sans plectre; B, *Instruments à archet*; C, *Lyres ou Harpes*; en consacrant une division supplémentaire D à ceux qui ne rentrent pas normalement dans une de ces 3 catégories.

#### A. — INSTRUMENTS À CORDES PINCÉES

**Description des diverses parties de la vīṇā.** — Nous empruntons à l'ouvrage du cap. Day³ une description détaillée des diverses parties composant la *vīṇā*, qui, bien que plus spécialement relative à la *vīṇā* du Sud, ou *rūdra-vīṇā*, peut servir pour les diverses variétés de luths. Les termes par lesquels le dictionnaire désigne la nomenclature moderne du Sud sont les suivants :

1° *Kayī* (sc. *kāya* ou *kolanbuku*) ; c'est le corps de l'instrument, en bois mince, creusé dans un bloc; le mot désigne le luth complet, à l'exception des cordes.

2° *Gvāntu*, rebord saillant, souvent en ivoire, séparant le corps du manche.

3° *Langara*, agrafes de métal, ou tiro-cordes, fixant les cordes au point d'attache et permettant de les tendre légèrement sans toucher au chevalet. (Comp. sc. *durak*.)

4° *Dhāndī* (sc. *danda* ou *prasthā*), bâton, manche, généralement creux.

5° *Yoddapalaka*, table du ventre, percée de petits trous formant le corollé, de chaque côté des cordes, à quelques centimètres du chevalet.

6° *Dhāndipalaka*, table du dos, pièce de bois mince recouvrant la cavité du manche, sous les touches.

7° *Māruvapalaka* (sc. *paṭilā* ), petites rebords courant le long

des touches, de chaque côté, au-dessus du *dhāndipalaka*, pour permettre de fixer les touches.

8° *Moṭlu*, ou touches (sc. *śarī*, *nīrākā*) ; ce sont des sortes de chevilles, évidées en demi-cercle à la partie supérieure, en *talau* ou en argent, de 4 millimètres environ d'épaisseur. Elles sont fixées au *māruvapalaka* au moyen de petits clous et à l'aide d'un ciment résineux. De cette façon un espace vide de 1 1/4 cent. vers la tête, à 5 cent. à l'autre extrémité, près du chevalet, sépare les touches de la table du manche.

9° *Cupé* (sc. *mēḥi*), emboliture métallique qui reçoit la entasse; elle est souvent en argent et finement ciselée.

10° *Burra* (sc. *tamba*), espèce de gourde ou calabasse creuse, fixée en dessous du manche, près de la tête, à l'aide d'un écrou et d'une vis permettant de l'enlever à volonté. Elle sert de caisse de résonance, en augmentant le volume du son.

11° *Palluṃanu* (sc. *neru* ou *medhaka*), stilet d'ivoire, placé entre les chevilles et le manche, sur lequel passent les cordes.

12° *Mogulī*, petites chevilles d'ivoire ayant le même objet que le *palluṃanu*, mais destinées aux cordes latérales.

13° *Çurram*, ou chevalet (sc. *śarāḥā*). Il comprend 2 parties : 1. le chevalet principal est formé d'un arc de bois surmonté d'une planchette, sur laquelle on fixe soigneusement, à l'aide d'un ciment résineux, deux plaques de métal (sc. *paṭrikā*), l'une sous les 2°, 3° et 4° cordes, l'autre, de qualité supérieure, sous la 1re; ce procédé est destiné à améliorer la qualité du son : — 2. la partie du chevalet qui doit recevoir les cordes de côté est composée d'un arc entièrement métallique, en laiton, présentant à la partie postérieure un rebord percé d'encoches, par lesquelles passent les cordes sur un lit de morceaux de soie ou de plumes appelé *javanu* (sc. *śarī* ?) ; ce chevalet latéral est lié au chevalet principal et à la table de l'instrument.

14° *Īhrtu* (sc. *kila* ou *çanku*), chevilles d'accord.

15° *Saranī*, grande corde mélodique, passant sur les touches.

16° *Pakka-saranī*, corde latérale, d'accompagnement, plus petite; appelée *çikāri* par M. Mahillon (ouvr. cité, t. I, p. 128).

a) *Vīṇā du Sud*⁴. — La *vīṇā* du Sud (fig. 238\*), parfois appelée *rūdra-vīṇā*, à laquelle est empruntée cette description, est donc un instrument à touches. Elle est munie de 7 cordes, dont les 4 principales passent sur 24 touches, disposées à des intervalles d'un demi-ton; les 3 autres, plus petites, sont latérales et courent du côté du manche placé à la droite de l'exécutant, quand il tient en mains son luth⁵. Des 4 grandes cordes (*saranī*), la 1re à gauche (côté droit de l'exécutant) est appelée *saranī*; c'est la plus mince; elle est en acier d'une fabrication spéciale, comme la 2° (*pañchami*), qui est un peu plus épaisse; la 3° (*mandarā*) et la 4° (*anumandarā*), la plus grosse, c'est-à-dire donnant le son le plus grave, sont en laiton ou en argent. Les 3 cordes latérales (*pakka-saranī*), qui servent à marquer une espèce d'accompagnement, sont en acier du même calibre que la 1re, la chanterelle, celle sur laquelle s'exécute surtout la mélodie.

L'accord est un des trois suivants⁶ :

b. Day, ouvr. cité, p. 141-145.

c. Dans les descriptions qui suivent, l'instrument est considéré placé entre les mains de l'exécutant, du telle sorte que l'auditeur ou le lecteur soient à leur droite les parties que l'artiste a à sa gauche. Nous avons adopté cette disposition, à l'exemple du cap. Day, bien qu'elle soit contraire à celle plus généralement suivie. Par draille, nous entendons la droite de l'auditeur, faisant face à l'artiste.

7. Day, ouvr. cité, p. 112.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

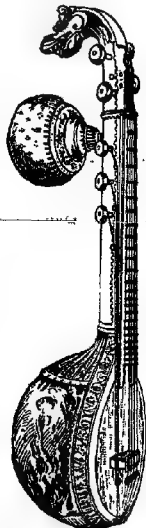


Fig. 238\*. — Vīṇā du Sud.

1. La définition de ces mots est très vague : c'est ce à l'aide de quoi on joue de la *vīṇā*, ou d'un autre instrument. Le terme *kona*, dans le *Saṃg-rāṇa*, notamment, désigne aussi bien le plectre ou l'archet du luth (VI, 109) que la baguette du tambour (VI, 824).

2. V. *Saṃg-rāṇa*, VI, 401, 415; *Amara-koça*, comm., p. 42; S.-S.-S., IV, p. 170.

3. Ouvr. cité, p. 112.

4. Le terme général désignant les cordes est, en sanscrit, *tantri* ou *tanu*.

(Gauche)



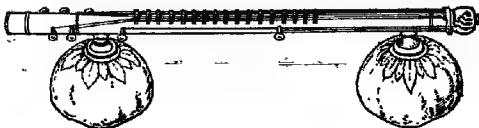
La main gauche règle les intonations en pressant sur les cordes à la hauteur des touches, généralement avec les deux premiers doigts réunis sur la 1<sup>re</sup> corde, avec le pouce sur la 4<sup>e</sup>. La plus légère différence de pression fait varier le son, et cette circonstance est utilisée pour l'exécution des agréments, trilles, tremblés, cadences de petites notes, dont les traits indiquent le jeu, fondé sur des intervalles d'un quart de ton (*ṣṛuti*) clairement perceptibles pour des oreilles exercées. En pressant fortement la corde et en la faisant un peu dévier de la ligne droite, Soma<sup>1</sup> indique le moyen de produire sur la touche de *sa*, par exemple, la tierce *ga* (cet effet s'appelle *uccatā*), ou la seconde *ri* (*paratā*)<sup>2</sup>, etc.

Quant à la main droite, elle est uniquement employée à pincer les cordes, comme on ferait de la mandoline ou de la guitare, à l'aide des ongles, qu'on laisse pousser dans ce but, car on n'emploie pas le plectre avec cette *vīṇā*. Ces pincements (*mehtu*) sont de 3 sortes : *kutra-*, *toda-*, et *gotu-mehtu*<sup>3</sup>. La main prend la position suivante : le poignet repose presque sur le bord de la table, la main étant légèrement arquée. L'index et le médius sont sur la table et frappent les grandes cordes, les ongles en bas ; les deux autres doigts servent à pincer les cordes latérales par un mouvement de bas en haut. Le premier exercice auquel doit se livrer l'élève consiste à frapper une des grandes cordes de haut en bas, en même temps qu'il frappe une des cordes latérales de bas en haut, ce qui est plus difficile qu'il ne paraît au premier abord. Ces coups simples constituent le *gotu-mehtu*. Le *kutra-mehtu* consiste à frapper deux fois une même corde, d'abord avec l'index, puis avec le médius, de façon à répéter le son. Le *toda-mehtu* (étouffement) se fait en frappant la corde avec l'index, puis en arrêtant légèrement la vibration avec le médius, de façon à produire un détaché (*staccato*).

Pour jouer de la *vīṇā*, on donne à l'instrument une des 3 positions suivantes : 1<sup>o</sup> l'exécutant est assis sur le sol, les jambes croisées, et tient son luth de façon que la caisse basse touche presque sa cuisse gauche, le bras gauche arrondi autour du manche, les doigts se posant aisément sur les touches ; le corps de l'instrument repose sur le sol, en partie supporté par la cuisse droite ; — 2<sup>o</sup> même position, mais le genou droit est relevé, face à l'instrument, que la jambe empêche de glisser ; — 3<sup>o</sup> l'exécutant, toujours assis les jambes croisées, tient le corps de l'instrument appuyé contre sa poitrine, le manche relevé dans la position verticale.

Cet instrument est inférieur, pour le volume du son, à la mandoline ou à la guitare, mais a une capacité plus grande et, dans des mains habiles, produit des effets plus variés ; il a un caractère doux et plaintif et une grande richesse d'expression. C'est l'instrument favori de la haute société dans le sud de l'Inde, où, contrairement à ce qui se passe dans le Dékhan et dans le Nord, il n'est pas réservé aux musiciens de profession, mais est enseigné dans les écoles et se trouve entre les mains de nombreux amateurs.

b) *Vīṇā* du Nord<sup>4</sup>. — Moins parfaite que l'instrument précédent, la *vīṇā* du Nord (fig. 239 et 239 bis<sup>5</sup>), appelée aussi *vīṇā* du Bengale, *mahatī-vīṇā*, etc., et, par corruption, *bin*, est d'un usage populaire, à cause de son prix comparativement bas. C'est celle dont les peintures et allégories anciennes ont vulgarisé la

FIG. 239. — *Vīṇā* du Nord (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 119.)

forme et le jeu ; c'est l'instrument préféré des musiciens hindoustanis, celui dont on rencontre déjà la description dans l'*Harmonie Universelle* du Père Merseune (Paris, 1636), et qui a été étudié avec soin par Fr. Fowke, dans une lettre au président de l'*Asiatic Society of Bengal*, sous le nom de *vīṇā* ou lyre indienne<sup>6</sup>. Ce qui caractérise surtout ce luth, en dehors

FIG. 239 bis<sup>5</sup>. — *Binatar*, sorte de *vīṇā* du Nord.

de la manière de le tenir et de l'accord, c'est la présence ici de deux grosses gourdes, dont l'une remplace la caisse sonore, ou corps creux, précédemment décrit, et qui servent toutes deux à renforcer le son.

Les dimensions de l'instrument n'ont rien de fixe et varient suivant les spécimens ; celles qui donnent

1. *Jyagad-vid.*, V. — Voir R. Simon, *ouvr. cité*, p. 458.

2. C'est sans doute, l'effet appelé *rekhu* dans l'ouvrage du cap. Day.

p. 115. Comp. notre chap. IV, p. 324.

3. *Day, ouvr. cité*, p. 115.

4. *Day, ouvr. cité*, p. 109-110 ; Mahillon, *ouvr. cité*, t. I, p. 142, n° 78.

5. Réimprimée dans la publication de S. M. Tagore, *Hindu Music*, p. 191-198.

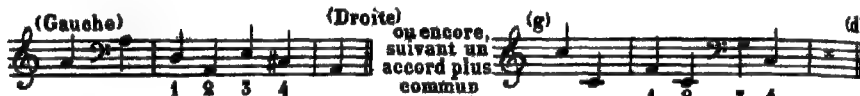
6. Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

les divers ouvrages ne peuvent donc que servir d'indication approximative. D'après le cap. Day (p. 109), la longueur totale moyenne est de 1<sup>m</sup>,10; les gourdes, ordinairement très grandes (0<sup>m</sup>,35 de diamètre), sont fixées au-dessous du manche, la 1<sup>re</sup> à 0<sup>m</sup>,25 du sommet, la 2<sup>e</sup> à 0<sup>m</sup>,90; les deux extrémités du hambou dépassent donc les gourdes, d'un côté pour le chevillier, armé de grosses chevilles de bois à tête ronde, de l'autre pour l'attache des cordes. Le manche proprement dit a 0<sup>m</sup>,85 de long sur 0<sup>m</sup>,075 de large; les touches, variant de 19 à 22, y sont fixées, comme dans la *viñd* du Sud, à des intervalles d'un demi-ton;

elles s'élèvent progressivement au-dessus du manche, dont la première (à partir du sillet) est séparée par un espace vide de 0<sup>m</sup>,003, tandis que la dernière en est à 0<sup>m</sup>,022 : leur échelle présente donc une assez forte déclivité.

Les cordes sont au nombre de 7, dont 4 passent sur les touches; il y a 2 cordes latérales à gauche (l'instrument tenu en mains face au lecteur) et 1 à droite (côté gauche de l'artiste); les cordes latérales gauches et les deux plus hautes sur le manche sont ordinairement en acier, les autres en laiton ou en argent.

L'instrument peut être accordé comme suit :



La corde X (à droite) accordée en *ga* (mi) ou en *dés* (la), suivant le *rāga* exécuté.

On voit que, par la disposition et le nombre des intervalles, l'étendue de l'instrument est moins limitée que dans la *viñd* du Sud.

Pour jouer (fig. 240), l'artiste pose la gourde fixée du côté du chevillier sur l'épaule gauche; l'autre passe sous le bras droit et repose sur le genou. La main gauche forme les intonations en pressant les cordes sur les touches, le petit doigt pincant, à l'occasion, les cordes latérales gauches. La main droite, dont les deux premiers doigts sont armés d'un plectre de métal, s'emploie à faire vibrer les cordes.



FIG. 240. — Joueur de *bīn*, ou *viñd* du Nord (Fétié, *ouvr. cité*).

Le son est plutôt maigre et moins agréable que celui de la *viñd* du Sud, en raison de la tendance des cordes au grincement.

Dans certains instruments de cette espèce, mais non toujours, comme on l'a dit, les touches sont mobiles, et fixées au manche avec une cire molle, pour faciliter le jeu des exécutants inexpérimentés, en permettant de modifier la position des touches, et par cela même les intonations des cordes, selon le besoin<sup>1</sup>.

c) Genre *sitar*. — Il y a toute une série d'instruments, différents de forme et de grandeur et relati-

vement modernes, bien que quelques-uns semblent dérivés des anciennes *viñds* dont ils portent le nom (*tritantri*, *kacchapi*, etc.), désignés par le mot *sitar* ou *setdra*<sup>2</sup>. L'invention en est attribuée, à tort ou à raison, à Ameer Khusrū de Delhi, qui vivait au xiv<sup>e</sup> siècle. D'après le cap. Willard<sup>3</sup>, le mot (traduction littérale du saucris *tri-tantri*) vient de *si*, qui signifie en persan le nombre trois, et de *idr*, corde, l'instrument ayant été ordinairement tendu de 3 cordes; mais ce nombre s'est bientôt élevé jusqu'à 7. C'est peut-être l'instrument à



FIG. 241<sup>a</sup>. — Grand *sitar* hindoustani.



FIG. 241 bis. — *Sitar* du Nord (Clément, *hist. de la musique*, p. 125).

cordes qu'on rencontre le plus communément dans l'Inde, surtout dans le Dékhan et dans le Nord, où il est très estimé; dans le Sud, il est surtout confiné entre les mains des praticiens hindoustanis.

1<sup>o</sup> *Sitar* du Nord ou hindoustani<sup>4</sup>. — La forme du grand *sitar* du Nord (fig. 241<sup>a</sup> et 241 bis) est assez semblable à celle de la *tamburu-viñd* (ou *tambur*?); c'est un

1. Day, *ouvr. cité*, page 110. M. Mahillon (p. 142) donne, d'après le *Yantra-kosha* de S. M. Tagore (p. 3-16), un accord quelque peu différent.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 110.

3. Le *sitar* est aussi appelé *sundari*. Dans ce genre d'instruments, les cordes sont disposées dans un ordre inverse de celui du genre *viñd* :

la 1<sup>re</sup> corde ou chantorella y est toujours à droite (côté gauche de l'exécutant). V. Day, *ouvr. cité*, p. 107, 123.

4. *Ouvr. cité*, p. 98.

5. Day, *ouvr. cité*, p. 117-120; Mahillon, *Catalogue...*, n° 80, p. 144.

S. M. Tagore, *Yantra-kosha*, p. 17-23.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

instrument à touches. Le manche a une largeur d'environ 0<sup>m</sup>,076; les touches, à forme nettement elliptique, au nombre de 18, parfois de 16, sont en laiton ou en argent; elles sont fixées au manche à l'aide de morceaux de boyau, et cette disposition permet de les déplacer de 5 manières différentes, de façon à modifier les intonations en les adaptant à 5 échelles particulières ou modes (*châts*<sup>1</sup>). Le corps se com-

pose ordinairement d'une calabasse partagée en deux par le cœur, recouverte d'une table en bois mince percée d'un certain nombre de trous (ouïes). Le sillet est en deux parties, l'une percée de trous que traversent les cordes, l'autre, la plus rapprochée des touches, les recevant sur de petites encoches. Le nombre des cordes varie de 3 à 7; l'accord est le suivant<sup>2</sup> :



Un plectre de métal, adapté à l'index de la main droite, sert à ébranler les cordes; le pouce est ordinairement appuyé sur le bord de la table, de façon à assurer la position de la main. Certains *sitâr*, appelés *Taraffedar*, sont munis de cordes sympathiques. Le jeu de l'instrument est très facile, et les bons artistes en tirent de grands effets, bien qu'il n'ait pas le charme tendre et coloré de la *viñd* et que le son, en raison du grincement déplaçant des cordes, gagne à être entendu à une certaine distance; aussi celui des instruments de dimensions moyennes est-il préférable.

*Petit sitâr*<sup>3</sup>. — Les dames indigènes se servent de *sitâr* analogues pour le jeu et la disposition des touches, mais beaucoup plus petits (fig. 242<sup>4</sup>). Le corps de l'instrument est alors fait d'une noix de coco.

Le son en est singulièrement doux et plaintif et, bien entendu, moins puissant que celui des grands *sitâr*.

2° *Kacchapi-vind* ou *kachwar*<sup>5</sup>. — Dans certains exemplaires, appelés *kacchapi-vind*, *kacchuyd* ou *kachwar*, le corps, au lieu d'être arrondi, présente une forme aplatie en dos de tortue (*kacchapa*); la calabasse est, dans ce cas, coupée de telle façon que le calice soit au dos de l'instrument.

3° *Vipanci-vind*<sup>6</sup>. — La *vipanci-vind*, qui porte le nom d'un des plus anciens instruments de l'Inde, n'est, d'après le spécimen du Musée de Bruxelles, qu'une sorte de *kacchapi*, dont la caisse sonore est faite d'une gourde particulière au Bengale (*Tit Lauc*), formée de deux

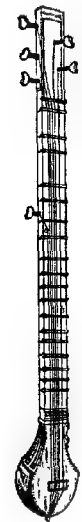


FIG. 242<sup>4</sup>.  
Petit *sitâr*.

globes superposés et séparés par un étranglement<sup>7</sup>.

4° *Ranjani-vind*<sup>8</sup>. — La *ranjani-vind* de la même collection rassemble à la *mahati* par les 2 gourdies attachées au manche, « qui porte les mêmes divisions que celui de la *kacchapi* ». Elle a, en plus, 2 cordes latérales.

5° *Bharata-vind*<sup>9</sup>. — La *bharata-vind* est un instrument moderne, dont la caisse sonore est formée d'une demi-gourde ronde, avec table membraneuse; il est analogue, pour le reste, à la *kacchapi*.

6° *Nâdevara-vind*<sup>10</sup>. — Même observation pour la *nâdevara-vind*, dont la caisse sonore est absolument semblable à celle du violon européen, moins les ouïes; il a deux cordes latérales.

7° *Cruti-vind*<sup>11</sup>. — Sous le nom ancien de *cruti-vind* on trouve, dans la même collection, un instrument formé d'une gourde jointe à une table d'harmonie de bois mince, et d'un manche qui porte les 22 divisions ou *crutis* de l'échelle hindoue, s'appliquant à la 1<sup>re</sup> corde accordée en *ma*.

8° *Sur-vihâra* ou *surbehar*<sup>12</sup>. — Une autre forme récente du *sitâr*, inventée, d'après S. M. Tagore (*Short Notices...*, p. 36), par Golam Mahomed, khan de Lucknow, vers 1830, le *surbehar* ou *sur-vihâra*, « beauté du son », est simplement une *kacchapi* de grandes dimensions, pourvue de cordes sympathiques, et spécialement réservée à l'exécution des *âlâpas*<sup>13</sup>. Le corps est en bois, le dos plat; on en joue avec un plectre d'acier. Le son en est riche et doux, comme celui de la *viñd*, mais les grandes dimensions de l'instrument rendent son usage fatigant; de plus, le prix est très élevé; aussi l'instrument est-il assez peu commun. L'accord est celui du *sitâr* ordinaire.

9° *Kâca-vind*<sup>14</sup>. — La forme de la *kâca-vind* (*viñd* à rebord) rappelle le précédent. « La caisse sonore, dit M. Mahillon, est une demi-gourde ronde recouverte d'une table de bois mince. A cette caisse s'attache un long manche terminé en volute, lequel forme un long canal renouvert d'une plaque de verre servant de touche. Sous cette plaque, l'on tend 11 cordes sympathiques de laiton qui s'appuient sur le chevalet d'une seconde caisse sonore recouverte d'une membrane et placée à l'intérieur de la caisse sonore principale. Le chevalet de celle-ci reçoit la pression de 6 cordes... »

10° *Kairâtâ-vind*<sup>15</sup>. — La *kairâtâ-vind*, instrument à 6 touches et à 4 cordes, a ceci de particulier que les 4 cordes servent à former des intonations multiples; une calabasse renforce le son.

1. Voir dans Day, *ouvr. cité*, p. 110-130, les 5 manières de disposer les touches dans un *sitâr* à 18 touches, et les intervalles fixes d'un *sitâr* à 24 touches.

2. C'est l'accord on *panchama-gruti*; il deviendrait en *madhyama* (fa), si le sol était basé d'un ton (*id.*, p. 118). Comp. l'accord donné par M. Mahillon (*Catalogue...*, p. 144).

3. Day, *ouvr. cité*, p. 115.

4. *Id.*, p. 120; Mahillon, *ouvr. cité*, n° 79, p. 143; S. M. Tagore, *ouvr. cit.*, p. 17.

5. Mahillon, *Catalogue...*, n° 82, p. 143; *Yantra-kosha*, p. 35.

6. S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 4.

7. Mahillon (*id.*), n° 83, p. 146; *Yantra-kosha*, p. 35.

8. Mahillon (*id.*), n° 87, p. 148; *Yantra-kosha*, p. 36.

9. Mahillon (*id.*), n° 89, p. 149; *Yantra-kosha*, p. 36.

10. *Id.*, n° 88, p. 149. Voir plus haut, p. 341.

11. Day, *ouvr. cité*, p. 120; Mahillon (*id.*), n° 84, p. 146; *Yantra-kosha*, p. 36.

12. Au sujet des *âlâpas*, voir chap. V, p. 329.

13. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 85, p. 147.

14. *Id.*, n° 90, p. 150.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novelli et C<sup>o</sup>.

11° *Prasdrant-vind*<sup>1</sup>. — La *prasdrant-vind*, « luth perfectionné », possède 2 manches, dont l'un aboutit à une demi-gourde ronde. Le second manche, beaucoup plus court, est attaché à droite du 1<sup>er</sup> et n'a pas de caisse sonore particulière. Chacun des manches est pourvu de 16 touches et de 5 cordes, à l'octave supérieure sur le plus petit. On en joue à l'aide d'un plectre en fil de fer recourbé en ellipse, dont la partie tenue entre les doigts est entourée d'un fil de soie.

12° *Sitr du Sud*<sup>2</sup>. — Le *sitr* karnâtique diffère de celui du Nord, non par sa forme, qui rappelle encore celle de la *tumburu-vind*, mais par sa capacité, qui est moindre, les touches étant fixes; le manche est aussi plus court et plus mince. La caisse sonore est parfois remplacée par une gourde.

La manière de le corder est encore particuliers. La 1<sup>re</sup> et la 2<sup>e</sup> corde passent seules sur les touches, qui ont environ 0<sup>m</sup>,13 de largeur; elles sont accordées à l'unisson et bien plus rapprochées l'une de l'autre que les suivantes. La 3<sup>e</sup> corde est également à l'unisson de la 1<sup>re</sup>, mais ne passe pas sur les touches. La 4<sup>e</sup> passe autour d'une petite perle d'ivoire, à moitié chemin environ du manche, puis de là rejoint obliquement, sous les autres cordes, la cheville qui lui est affectée. La diaposition est la même pour la 5<sup>e</sup> corde, dont la cheville d'ivoire est plus rapprochée du chevalet. Quant aux cordes 6 et 7, elles reprennent la position droite, ordinaire, le long du manche. Toutes sont en acier, à l'exception de la 7<sup>e</sup>, qui est en laiton, et sont fixées, soit comme celles de la *vind*, soit comme celles du *tamburi*.

Les touches sont en bois, surmontées d'une partie métallique de 0<sup>m</sup>,006 seulement de largeur; on ne peut donc faire dévier assez fortement les cordes pour produire les effets indiqués plus haut<sup>3</sup>, le *rekhu*, l'*accat*, la *parat*, etc., sans qu'elles quittent les touches. Les 14 touches habituelles sont placées aux intervalles de l'échelle diatonique majeure; parfois 2 touches supplémentaires sont intercalées entre la 3<sup>e</sup> et la 4<sup>e</sup>, et entre la 10<sup>e</sup> et la 11<sup>e</sup>, à des intervalles d'un demi-ton. Enfin il existe encore des *sitr*s chromatiques, dont toutes les touches sont à des intervalles d'un demi-ton, en nombre égal à celui des touches de la *vind* du Sud (24).

L'accord est le suivant<sup>4</sup> :



Les cordes ont une forte tendance au nasillement, et, dans les instruments ordinaires, l'accord étouffe fréquemment la mélodie; mais, dans les instruments bien faits, le son est doux et agréable et ressemble, plus que dans tout autre instrument hindou, à celui de la mandoline.

d) *Tumburu-vinâs ou tamburis*<sup>5</sup>. — Il existe toute une série d'instruments désignés sous l'appellation de *tumburu-vinâs*, *tamburis*, *tampurâs*, etc., du nom du musicien mythique Tumburu (fig. 243<sup>6</sup>). Ils servent

uniquement à l'accompagnement du chant, « pour donner le ton et soutenir les sons pendant les longs silences de la voix<sup>7</sup> »; ils n'ont pas de touches, et les cordes sont seulement pincées à vide, sans plectre, à l'aide des doigts. Les uns, appelés *dasir* *tamburi*, d'une fabrication très soignée (les plus beaux se font à Tanjore) et d'un prix élevé, sont entre les mains des musiciens; mais il y en a une variété, de dimensions moindres, qui sert exclusivement aux chanteurs ambulants; la tête ou volute du manche est alors recourbée en arrière comme dans la *vind* du Sud, — à laquelle ressemblent, du reste, comme forme, toutes les variétés de *tamburis*, à cela près qu'elles sont moins compliquées, n'ayant ni touches, ni gourde de résonance supplémentaire, et ne servent qu'à l'accompagnement.

Les cordes sont au nombre de 4, les 3 premières en acier semblable à celui employé pour la *vind*, la 4<sup>e</sup> en laiton; il n'y a pas de cordes latérales. Les chevilles des cordes 1 et 4 sont de côté, comme dans le violoncelle; les deux autres sont placées perpendiculairement au-dessus du manche. Par une autre particularité spéciale à cet instrument, le chevalet, tout entier en bois ou en ivoire, est mobile.



FIG. 243<sup>6</sup>.  
*Tumburu-vind*  
ou *tamburi*.

L'accord est le suivant<sup>7</sup> :



Mais, dans certains spécimens, l'accord peut être modifié selon les besoins et le ton de la voix, comme dans la guitare, au moyen d'un *capo-tasto*, appelé *tékka*, qui, glissant sur le manche, change la position du silet des cordes et, par suite, le diapason<sup>8</sup>. Comme dans la *vind-type*<sup>9</sup>, un *jivala* est intercalé entre le chevalet et les cordes et rend le son légèrement bourdonnant. Le silet est enfoncé plus profondément et muni de trous par où passent les cordes. Celles-ci sont fixées directement à l'attache, sans l'aide des *langarus*, que remplacent des grains appelés *pusalk*, enfilés aux cordes entre le chevalet et l'attache, et qui, glissant le long des cordes et de la table, peuvent encore servir à modifier le ton. Ce système n'est, du reste, pas particulier aux *tamburis*; on le rencontre dans plusieurs autres instruments hindous.

La table est légèrement convexe et percée de cercles de petits trous de son (ouïes). Dans le Sud, la caisse est généralement en bois, joliment sculptée, incrustée d'ornements d'ivoire; elle est souvent remplacée dans le Nord par une caalebasse. L'exécutant, assis à l'orientale, tient toujours l'instrument droit, la caisse reposant sur le sol.

e) *Monocordes*. — 1° *Ekatantri*, *yektar* ou *tuntuni*<sup>10</sup>.

1. *Id.*, n° 61, p. 150; *Yantra-kosha*, p. 50-52.

2. *Day*, *ouvr. cité*, p. 120-121.

3. *Voir* p. 243.

4. *Day*, *ouvr. cité*, p. 121.

5. *Id.*, p. 129-130; Mahillon, *ouvr. cité*, n° 95, p. 154; *Yantra-kosha*, p. 37-40.

6. S. M. Tagore, *Ekatana, or the Indian Concert* (cité dans Mahillon, p. 154).

7. *Day*, *ouvr. cité*, p. 120.

8. *Comp. Fétis, ouvr. cité*, t. II, p. 282.

9. *Voir* plus haut, p. 342.

10. *Day*, *ouvr. cité*, p. 130; Mahillon (*id.*), n° 96, p. 153; *Yantra-kosha*, p. 62.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Norello et Co.

— Parmi les instruments à cordes, un des plus primitifs est, sans contredit, le monocorde appelé dans



FIG. 244.  
Ekatuniri,  
ou yektar.

les textes sanscrits *ghoshaka* ou *eka-tan-trikā*, *eka-tārā*, dont on a fait *ektara*, *yektar* (fig. 244<sup>1</sup>); on le désigne encore sous le nom de *tuntunt*. Il se compose simplement d'un bambou, au bout duquel est attachée une grande gourde ou un cylindre de bois creux; l'un des côtés de cette caisse est recouvert d'une membrane de parchemin, traversée au centre par une corde que relie un simple nœud. Cet instrument est communément entre les mains des religieux mendicants, qui en pincet de temps en temps l'unique corde avec les doigts, pour accompagner leur chant monotone. Dans les villages et les campagnes du Dékhan et du Centre, où il est très populaire, on combine son emploi avec celui d'un tambour, pour scander une espèce de dialogue satirique et plutôt grossier sur quelque sujet d'actualité.

2° *Pindāki*<sup>2</sup>. — Plus rudimentaire encore, peut-être, est la *pindāki* des textes sanscrits, dont on fait honneur au dieu Çiva. Un arc et une corde seraient les seuls éléments dont il se compose aujourd'hui. La tension de la corde est arbitraire et se règle sur la voix que l'instrument soutient. Cette corde se pince du bout des doigts et produit un son grêle. Mais le *Samgita-ratnākara*<sup>3</sup> le dote d'une gourde de renforcement du son et d'un archet tenu de la main droite.

3° *Ananda-lahari*<sup>4</sup>. — Un instrument du même genre est l'*ānanda-lahari*, « flot de plaisir », qui, en plus du grand cylindre de l'*eka-tantri*, que l'exécutant serre sous le bras gauche, comprend, à l'autre extrémité de la corde, un petit réceptif également recouvert d'une membrane; la main droite ébranle, avec un plectre d'ivoire allongé, la corde tendue à l'aide de l'autre main.



FIG. 245.  
Gopi-yantara.  
(Mahillon, *ouvr. cité*,  
p. 140.)

4° *Gopi-yantara*<sup>5</sup>. — Il sert aux mêmes usages que les précédents, tout comme le *gopi-yantara*, « instrument des bergères », dont nous donnons la description d'après le Catalogue de M. Mahillon (fig. 245). Composé également, d'un cylindre fermé à la base par une membrane, ce dernier comprend en plus un tuyau de bambou, muni à son extrémité d'une cheville; le tuyau est fendu sur la plus grande partie de sa longueur, de façon à former deux branches qui bifurquent sous la cheville et viennent s'attacher sur deux côtés opposés de la partie supérieure du cylindre. La corde en acier, enroulée par un bout sur la cheville, s'attache par l'autre bout au centre de la

membrane, de manière à traverser le cylindre. C'est dans l'écartement laissé entre les deux branches que la corde est pincée par le bout de l'index de la main droite. En rapprochant les branches par une pression de la main gauche, on détend la corde, et le son baisse; en les relâchant, le son remonte à la hauteur déterminée par la tension exercée à l'aide de la cheville.

f) *Kinnari-vinā*. — La *kinnari-vinā* (de *kinnaras*, êtres mythiques à tête de cheval) est un ancien instrument qui semble bien déchoir de son importance première; car il est regardé aujourd'hui comme grossier et est employé principalement par les gens de la campagne. Le *Samgita-ratnākara*, qui le décrit longuement (VI, 255-325), en signale 2 variétés, la petite (*laghvi*) et la grande (*brihatti*), auxquelles s'ajoute parfois une moyenne *kinnari* (*madhyamā*)<sup>6</sup>.

Tel qu'on le rencontre actuellement<sup>7</sup> (fig. 246<sup>8</sup>), il est formé d'un bambou ou d'une pièce de bois noir, d'environ 0m,75, sur lesquels sont fixées, au moyen d'une composition résineuse, des touches d'os ou de métal, ou encore d'écaillés de pangolin, au nombre de 12. Sous la tige sont attachées 3 gourdes de ré-

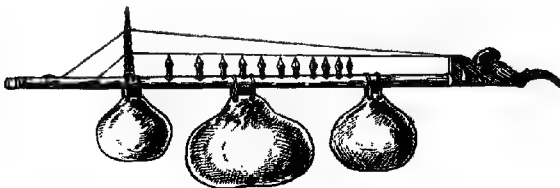


FIG. 246. — *Kinnari-vinā*.

sonance. Des deux cordes métalliques, l'une passe sur les touches, l'autre, accordée sur la 1<sup>re</sup> en quarte ou en quinte descendantes, suivant que l'accord est en *panchama*- ou en *madhyama-prati*, est fixée à une certaine distance au-dessus des touches. Le son de cet instrument, limité dans sa capacité, est grêle, et le nasillement des cordes le rend au premier abord déplaisant. Comme dans les descriptions anciennes et les figurations des monuments, le bas est sculpté en forme de poitrine de vautour.

Dans la collection du Musée de Bruxelles<sup>9</sup>, se trouve une *kinnari* dont la caisse sonore est formée des trois quarts d'un œuf d'autruche, recouvert d'une mince table de bois; on en jouerait avec un plectre d'acier.

La *çauktika-vinā*<sup>10</sup>, « luth de nacre », de la même collection, ne diffère de la précédente que par la caisse sonore, formée d'une coquille de nacre.

g) *Rabāb*<sup>11</sup>. — Le *rābāb* ou *rubeāb* (fig. 247<sup>12</sup> et 247 bis) offre, comme la plupart des types hindous, de nombreuses variétés; on le désigne encore sous le nom ancien de *rudra-vinā*. Son emploi est surtout fréquent dans les contrées mahométanes, en Perse, en Afghanistan, dans l'Inde supérieure et le Penjab, etc.; la forme seule diffère suivant les régions.

5. On trouve mentionné dans la Bible un instrument à cordes dont le nom « *kinnar* » rappelle la *kinnari* (IIag, *ouvr. cité*, p. 135).

6. Day, *ouvr. cité*, p. 135.

7. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 81, p. 143; *Yantra-kosha*, p. 24.

8. *Id.*, n° 86, p. 148.

9. Day, *ouvr. cité*, p. 127-128; Folin, *ouvr. cité*, t. II, p. 290; Mahillon (*id.*), n° 93, p. 182; *Yantra-kosha*, p. 26.

10. Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

1. Mahillon (*id.*), n° 74, p. 138.

2. *Samgita-ratnā*, VI, 401-410.

3. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 75, p. 138; *Yantra-kosha*, p. 62.

4. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 76, p. 139; *Yantra-kosha*, p. 64.

L'instrument est découpé dans un bloc de bois; la table est en parchemin. En général, il a 4 cordes, 3 de boyau et 1 de laiton; mais souvent les 2 premières



FIG. 247\*. — Rabab.

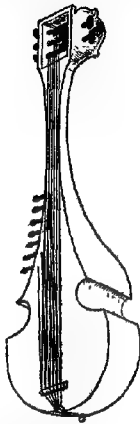


FIG. 247 bis. — Rabab  
(Clément, *Hist. de la mus.*, p. 121).

sont doublées et accordées ensemble 2 par 2, auquel cas il y a 6 cordes. Il possède encore d'ordinaire des cordes sympathiques latérales et parfois 4 ou 5 touches de boyau, à des intervalles semi-toniques.

L'accord est le suivant<sup>1</sup> :



On en joue avec un plectre de bois; rarement, comme de la *sarangī*, avec un archet (dans ce dernier cas, il serait désigné sous le nom de *sur-vind*<sup>2</sup>). La forme afghane, usitée dans le Penjab, est une réduction de celle qu'on rencontre dans les autres parties de l'Inde, où le corps est plus grand et l'instrument plus large à la partie inférieure. L'instrument est coquel et très agréable entre les mains d'un bon artiste; le son rappelle celui du banjo.

b) *Sharode* ou *çaradiya-vinā*<sup>3</sup>. — La *çaradiya-vinā*, « *vinā* d'automne », est connue actuellement sous le nom de *sharode*, et employée surtout dans les provinces du N.-O. de l'Inde; on s'en servait autrefois dans la musique des cortèges royaux. « Le manche, dit M. Mahillon, ne porte pas de division; il va en s'élargissant depuis le chevillier jusqu'à la table, dont il est séparé par une forte échancrure. La caisse sonore, profonde du côté de l'extrémité inférieure, s'étend jusqu'au chevillier en diminuant progressivement. L'instrument est monté de 6 cordes de boyaux qui se pincient avec un plectre plat en bois ou en ivoire... ».

i) *Svara-çringāra*. — Le *svara-çringāra* (ou *sur-vind*) (fig. 248\*) est un instrument récent, inventé, dit-on<sup>4</sup>,

1. D'après Day (*id.*), p. 128. L'accord donné par M. Mahillon est différent.

2. Mahillon (*loc.*), n° 71, p. 126; *Yantra-kosha*, p. 52.

3. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 94, p. 153; S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 35; *Yantra-kosha*, p. 28-31.

4. S. M. Tagore, *Short Notices...*, p. 37.

5. *Ouvr. cité*, p. 121.

par le célèbre artiste Piya-khan. Ce serait une combinaison de plusieurs autres *vind*s. Les descriptions qu'on en donne varient suivant les spécimens.

L'instrument étudié par le cap. Day<sup>5</sup> ressemble pour la forme au *rabab*, mais la table est en bois, et on se sert d'un plectre de fer pour faire vibrer les cordes. Il comporte généralement 2 touches seulement, sous lesquelles le manche est plaqué de métal, pour permettre aux doigts de glisser facilement. Sa longueur est d'environ 1<sup>m</sup>,22; il est d'habitude muni de 7 cordes sympathiques accordées suivant le *rāga*; la corde de la mélodie donne le sol; elle est à droite dans l'accord placé ci-dessous.

Le spécimen du Musée de Bruxelles en diffère. « Le manche, écrit M. Mahillon<sup>6</sup>, s'élargit graduellement depuis le sillet jusqu'à la naissance de la table; il est recouvert d'une plaque de fer et aboutit à une demi-gourde ronde, déprimée, servant de caisse sonore. Sous le manche, et immédiatement après le chevillier, est attachée une petite gourde ronde entière, de 0<sup>m</sup>,425 de diamètre, dont la cavité sert d'aide et de renforcement à la caisse principale. Le manche ne porte pas de divisions. L'instrument est monté de 6 cordes; la 1<sup>re</sup> et la 6<sup>e</sup> sont d'acier, les 4 autres de laiton... » L'accord diffère du précédent,



FIG. 248\*. — Svara-çringāra, ou Sur-çringāra.



sauf pour la 1<sup>re</sup> corde, qui donne également le sol.

#### B. — INSTRUMENTS À ARCHET

Bien que quelques instruments hindous puissent, comme nous l'avons dit, se jouer aussi bien avec ou sans archet, on peut considérer que son emploi distingue, d'une façon générale, des précédents les types dont la description va suivre.

a) *Instrument primitifs*. — Le *rāvanastra*, le *rāvāna*, et l'*amrita* (ambrisie), représentent les formes primitives ou rudimentaires des instruments à archet hindous. Les deux premiers tirent leur nom du roi légendaire de l'île de Ceylan, Rāvāna, auquel on en attribue l'invention.

1° *Rāvānastra*<sup>7</sup>. — D'après Fétis, auquel nous empruntons sa description, le *rāvānastra* (fig. 249) est composé d'un cylindre de bois de *sycomore* (long. : 41 cent.; diamètre : 5 cent.), croulé de part en part,

6. *Ouvr. cité*, n° 92, p. 152; *Yantra-kosha*, p. 31-32.

7. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 292-293. — Comp. Tourt, à gourdies et archet, décrit par le voyageur Sonnerat (*Voyage aux Indes orientales et à la Chine*, t. I, pl. 16, p. 421) sous le nom de *racanastron*.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.



ayant pour table d'harmonie un morceau de peau de serpent boa à larges écailles. Une tige en bois de sapan, longue de 55 cent., qui sert de manche, traverse

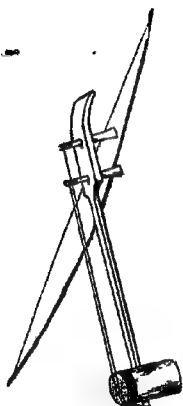


FIG. 240. — *Ravanastra*  
(Féris, *ouvr. cité*, p. 293).

le cylindre au tiers de sa longueur, vers la table; elle est arrondie dans sa partie inférieure, aplatie dans le haut et légèrement renversée. La tête est percée de 2 trous de 12 millim. de diamètre pour les chevilles, non sur le côté, mais dans le plan de la table. Deux grandes chevilles, longues de 10 cent., taillées en hexagone vers la tête et arrondies à l'extrémité opposée, servent à tendre 2 cordes d'intestins de gazelle, lesquelles sont fixées à une lanière de peau de serpent attachée au bout inférieur de la tige. Un petit chevalet, long de 18 millim., taillé en biseau dans le haut, plat dans la partie qui pose sur la table, et évidé rectangulairement dans cette partie,

de manière à former deux pieds séparés : tel est le support des cordes.

L'archet est formé d'un bambou mince, légèrement courbé. Une entaille dans la tête, jusqu'au premier nœud, sert à fixer une mèche de crins, qui est tendue et attachée à l'autre extrémité par vingt tours d'une tresse de jonc très flexible.

Le *ravanastra*, depuis longtemps abandonné à la dernière classe du peuple et à de pauvres moines bouddhistes, mendiants, a un son doux et sourd.

2° *Ravana*<sup>1</sup>. — Imitation du précédent, le *ravana* (ou *ruana*, fig. 250) a une sonorité plus intense et est de plus grandes dimensions. Il est également formé d'un cylindre de bois de sycamore (long. : 16 cent.; diam. : 11 cent.) de 3 millim. d'épaisseur. La tige, de 86 cent., est armée à sa base d'un petit cylindre en bois de fer, de 9 lignes de longueur, terminé par un bouton dans lequel est passée une lanière de cuir de chacal, pour y attacher les cordes. La table est formée d'une légère planche de bois de mounah. Comme le *ravanastra*, auquel il ressemble par ailleurs, il est monté de 2 cordes.

3° *Amrita ou omerti*<sup>2</sup>. — L'*amrita* ou *omerti* (fig. 250), monté de 2 cordes également, semble appartenir à une époque postérieure; la fabrication en est plus soignée. Le corps est formé d'une noix de coco dont on a enlevé le tiers (diam. : 0<sup>m</sup>,315; épaisseur : 0<sup>m</sup>,002). Quatre ouvertures elliptiques et une en forme de losange sont pratiquées à la partie antérieure du corps, pour servir d'ouïes. La table d'harmonie est parfois formée d'une peau de gazelle, parfois d'une planchette de bois de 1 millim. d'épaisseur. Le manche, formé d'une tige de sapan (bois rouge de l'Inde), est travaillé comme

dans les spécimens précédents, et le chevalet est le même; mais les chevilles y sont placées du côté gauche, et la tête est percée de part en part par une ouverture longitudinale de 6 cent. et large de 12 millim., pour introduire les cordes dans les trous des chevilles. Au bas de cette ouverture est un petit sillet en ivoire, haut de 1 millimètre, sur lequel les cordes sont appuyées. Le bambou de l'archet est plus long, la mèche de crins le traverse à la partie inférieure et y est arrêtée par un nœud.

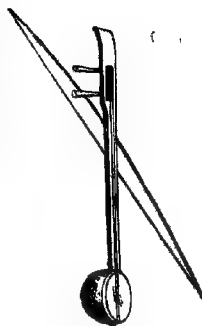


FIG. 251. — *Amrita* ou *Omerti*  
(Féris, *ouvr. cité*, p. 295).

b.) Genre *Saranghi*. — Sous la dénomination générale de *saranghi* se classent plusieurs instruments à archet, qui séparent des différences de forme et de détail. Ils rappellent le violon européen.

1° *Saranghi du Sud*<sup>3</sup>. — La *saranghi* du Sud et du Dékhan (fig. 252\* et 252 bis) est creusée en entier dans un bloc de bois; une membrane de parchemin, collée sur les bords de la cavité formant la caisse sonore, sert de table d'harmonie. Elle est montée de 3 cordes de gros boyau, frottées par un archet, auxquelles

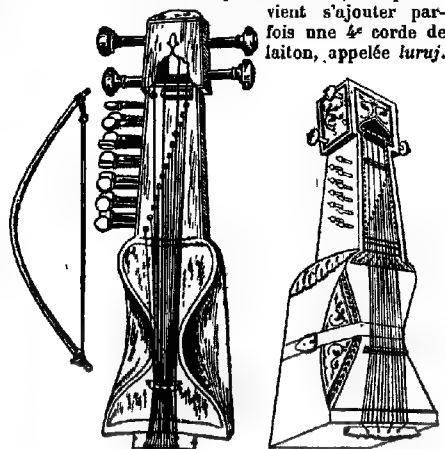


FIG. 252\*. — *Saranghi* du Sud. FIG. 252 bis. — *Saranghi* du Sud  
(Clément, *Hist. de la mus.*, p. 135).

Elle a de plus généralement 15 cordes sympathiques (d'autres fois 11) de métal, accordées chromatiquement, qui passent sous un chevalet assez élevé, pour aller s'attacher, comme les 4 premières, à un large tire-cordes qui forme le pied de l'instrument. Les doigts de la main gauche ne pressent pas les cordes sur le manche, mais les tirent de côté. L'accord

est le suivant<sup>4</sup> :

, la 4<sup>e</sup> corde

1. Voir Féris (*id.*) ; Mahillon, *ouvr. cité*, n° 144, p. 139.

2. Féris (*id.*), p. 294.

3. Day, *ouvr. cité*, p. 125, 126 ; Mahillon (*id.*), n° 64, p. 130 ; Yanttra-kosha, p. 54-56.

4. D'après le cap. Day (*id.*), p. 125 ; il est différent dans Mahillon et S. M. Tagore.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

étant accordée soit en *mi*, soit en *fa*, suivant le *rāga* qu'on exécute.

On tient la *sāraṅgi* verticalement, la tête en haut. La colophane est ingénieusement placée dans la tête de l'instrument, dont le son rappelle assez bien la viole, et qui a un grand charme entre des mains habiles. Mais il est plutôt considéré comme un instrument vulgaire, et réservé, quoiqu'on en prise beaucoup l'audition, aux Hindous de caste inférieure ou aux Musulmans qu'on en fait jouer devant soi. Il sert aussi à l'accompagnement des danses des *bayadères*.

Le cap. Meadows Taylor (*ouvr. cité*, p. 257) déclare que les sons de la *sāraṅgi* se rapprochent plus que ceux d'aucun autre instrument des qualités de la voix humaine, et nous apprend qu'un de ses amis, le cap. Giberne, de l'armée de Bombay, excellent musicien et bon violoniste, avait coutume de l'utiliser de préférence à son propre violon, pour tenir la partie de soprano dans les exécutions d'ensemble.

Fétis<sup>1</sup> y voit l'origine de la viole d'amour et du baryton européens.

2° *Sāraṅgi* du Nord<sup>2</sup>. — La *sāraṅgi* du Nord et du Penjab (fig. 253\* et 254) en diffère assez peu. La tête, sculptée, représente d'ordinaire un cou de cygne; le corps est non plus carré, mais arrondi, et l'instrument tout entier est

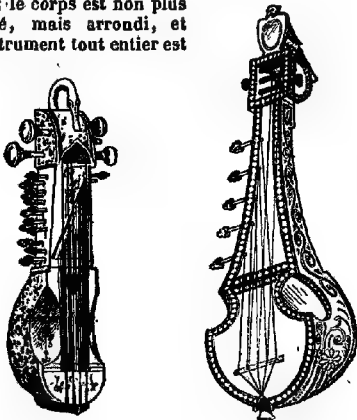


FIG. 253\*. — *Sāraṅgi* du Nord. FIG. 254. — *Sāraṅgi* du Nord (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 129).

plus richement décoré. Le nombre des cordes sympathiques est souvent moindre; elles sont, en général, au nombre de 5; mais l'accord et la méthode d'exécution sont les mêmes.

3° *Alābu-sāraṅgi*<sup>3</sup>. — Une autre variété est l'*alābu-sāraṅgi*, « *sāraṅgi* à gourde », parfois dénommée par les Européens *violin indien*. « Sa forme rappelle, en effet, celle du violon; le manche, terminé en volute, les *ff* de la table, le cordier et le chevalet, sont remarquables sous ce rapport. La caisse sonore se forme des trois quarts d'une gourde piriforme, sur les bords de laquelle est collée une table de bois mince. Les 4 cordes de boyaux s'accordent, de même que celles de tous nos instruments à archet, par

quintes descendantes... »; il y a 7 ou 9 cordes sympathiques.

4° *Cikārā*<sup>4</sup>. — Un instrument du même genre, mais plus petit et plus vulgaire, est la *cikārā* (fig. 255\* et 256; prononcer *chikārā*). On le taille généralement en entier dans une seule pièce de bois, et la caisse sonore

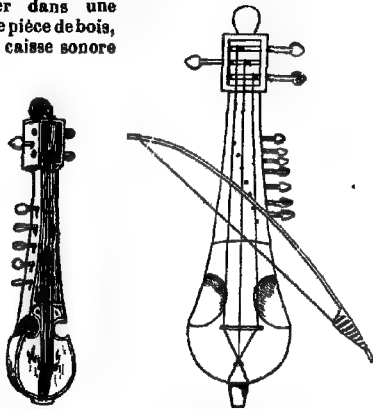



FIG. 255\*. — *Cikārā*.

FIG. 256. — *Cikārā* (Lavoix, *Hist. de la mus.*).

est recouverte d'une membrane. Les cordes, en boyau ou en crins de cheval, sont au nombre de 3 et accor-

dées ainsi<sup>5</sup> :  Il y a 5 (parfois 7)

cordes sympathiques



qui peuvent, si le *rāga* l'exige, présenter des intervalles dièses ou bémolisés.

5° *Sārināḍā*<sup>6</sup>. — Une autre forme vulgaire de la *sāraṅgi* est la *sārināḍā* (fig. 257\* et 258), appelée *sārāḍ* par Fétis (t. II, p. 296), instrument populaire dans les classes inférieures, notamment au Bengale, et qui passe pour être ancien. Il est formé d'une seule pièce de bois. Sa principale particularité consiste en ce que la cavité qui sert à renforcer le son n'est recouverte qu'en partie, et dans la moitié inférieure, par la membrane de parchemin ou de peau de gazelle. Le manche et sa touche sont très courts (0<sup>m</sup>,09). L'accord est celui de la *cikārā*, et les cordes sont de boyau ou de soie.

6° *Samyogi*<sup>7</sup>. — La *samyogi* est moderne, au contraire. La caisse est formée d'une demi-gourde piriforme, recouverte d'une membrane. Les 4 cordes de boyau s'accordent comme celles de la *sāraṅgi*; les cordes sympathiques sont au nombre de 3, plus rarement de 9.

7° *Esārā*<sup>8</sup>. — Résultat de la combinaison du *sitrā*

1. *Ouvr. cité*, t. II, p. 298.

2. *Day, ouvr. cité*, p. 137; Fétis (*id.*), t. II, p. 297.

3. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 63, p. 131; *Yantra-kosha*, p. 38.

4. *Day, ouvr. cité*, p. 137; Mahillon (*id.*), n° 73, p. 137; *Yantra-kosha*, p. 179; Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 293.

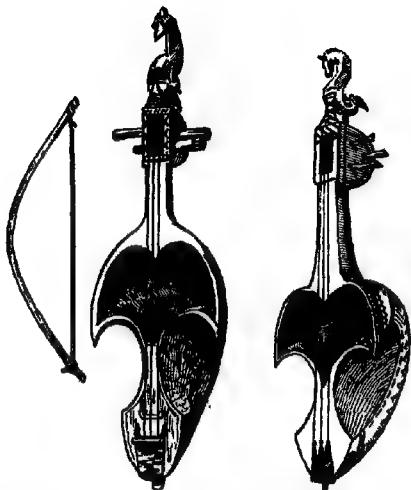
5. L'accord donné par M. Mahillon est encore différent de celui que nous indiquons d'après le cap. Day.

6. *Day, ouvr. cité*, p. 128; Mahillon (*id.*), n° 72, p. 137; *Yantra-kosha*, p. 61; Fétis, t. II, p. 296.

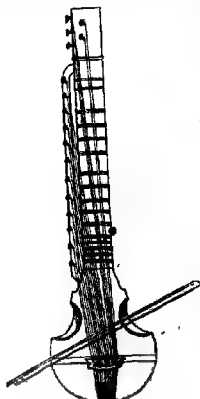
7. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 70, p. 128; S. M. Tagore, *Short Notice*, p. 32.

8. *Day, ouvr. cité*, p. 123; Mahillon (*id.*), n° 66, p. 133; *Yantra-kosha*, p. 56.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Nouvelle et Co.

FIG. 257. — *Sarinda*.FIG. 258. — *Sarinda*.

et de la *sarangî*, l'*esrdr* (fig. 259) est un instrument d'accompagnement du chant et des danses des *baya-*

FIG. 259. — *Esrdr*  
Larousse, *ibid.*, n° 18 ter, p. 275).

dont il a la forme : le corps est décoré à l'image de l'oiseau, et à l'extrémité inférieure sont attachés un cou et une tête en bois recouverts de plumes. L'accord peut varier, mais n'emploie jamais d'autres intervalles que la tonique, la quarte et la quinte, et par occasion la tierce. Quand l'instrument a 5 cordes, la dernière, en laiton, s'accorde (d'après M. Mahillon) à l'octave inférieure de la 3<sup>e</sup>.

9° *Mina-sarangî*. — La *mina-sarangî* est un *esrdr* à forme de poisson (*mina*), fait d'une demi-gourde de forme ovoïde, très allongée, sur les bords de laquelle se collent la membrane et les touches.

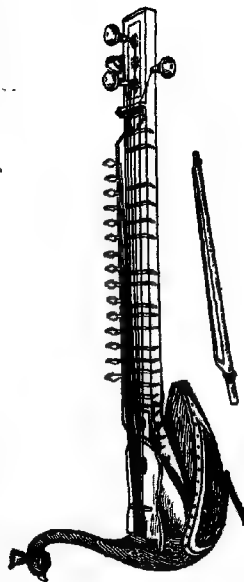
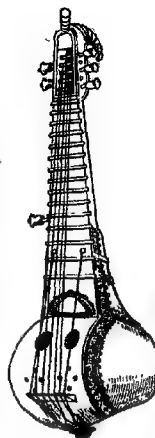
10° *Sur-sanga*. — Résultat de la combinaison de

l'*esrdr* et du *sîdr*, le *sur-sanga* n'est, en fait, qu'un *esrdr* dépourvu des cordes latérales sympathiques. L'idée de cette forme, qui rappelle le violon par le contour de la caisse sonore et par la volute du manche, appartient, d'après S. M. Tagore, à un musicien contemporain, Seharan Dass, de Bisnupur. L'accord est celui de la *mâyuri*.

### c) *Kunjerré*. —

Sous le nom de *kunjerré* ou *kunjerry* (fig. 261), Fétis décrit « un instrument à archet de forme bizarre..., sorte de basse, dont l'usage paraît énigmatique, et qui est déposé au Musée de la Compagnie des Indes à Londres. La hauteur totale est de 1<sup>m</sup>.10. La table d'harmonie est bombée; mais elle est dépassée dans sa surface par la largeur des éclisses. Cette table a

2 grandes oules dans le haut et 8 petites près du chevalet. Le manche, fort large, est divisé par 12 touches ou cases; il est surmonté d'un chevillier régulier, qui se termine par une tête d'oiseau tournée en arrière; 5 grandes chevilles tendent 5 cordes de boyau, et, sur le manche, à une 6<sup>e</sup> cheville sont attachées 2 cordes métalliques qui sortent par 2 trous, sur la touche, au-dessus de la dernière case. Les cordes de boyau, par l'effet de la courbe de la table, font un angle d'environ 15 degrés pour passer à travers le chevalet, en sorte que la pression des doigts doit être énergique pour appuyer les cordes sur la touche. La caisse sonore a un développement d'épaisseur de 42 centim. L'instrument est accompagné d'un archet d'une forme singulière par l'élevation de la hausse.

FIG. 260. — *Tâhs*, ou *Esrdr*,  
ou *Mâyuri*.FIG. 261. — *Kunjerry*  
(Clément, *Hist. de la mus.*,  
p. 125).

### G. — LYRES OU BARDES

Si la forme instrumentale de la harpe ou de la lyre est peu répandue actuellement dans l'Inde, il ne faudrait pas en inférer, comme Fétis, que « la harpe ne paraît avoir appartenu à l'Inde

1. *Ibid.*, *ouvr. cité*, p. 123; Mahillon (*id.*), n° 87, p. 134; *Yantra-kosha*, p. 57.

2. Mahillon (*id.*), n° 68, p. 134; *Yantra-kosha*, p. 59.

3. *Id.*, n° 69, p. 135; *ibid.*, p. 60.

4. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 290.

5. *Ouvr. cité*, t. II, p. 291.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>e</sup>.

cisgangétique, ni aux temps védiques, ni à une époque postérieure ». Nous avons vu, en effet<sup>1</sup>, que l'ouvrage de Kâtyâyana, antérieur à l'ère chrétienne, faisait mention d'une *vinâ* à laquelle le grand nombre de ses cordes avait fait donner le nom de « luth aux cent cordes ». D'autre part, Catura Kallinâtha nous indique, dans son commentaire du *Saṃgitaratnakara* (VI, 110), que l'instrument monté de 21 cordes, décrit par Çārngadeva sous le nom de *mattā-hokitā*, « coucou amoureux », n'est autre que l'usuel *svara-mandala*, « cercle des sons ». Enfin, dans les

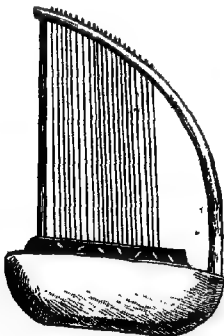


FIG. 262. — *Kin* (Mahillon, *ouvr. cité*, p. 141).

262], d'après ce dernier, est « une sorte de harpe chinoise, dont la caisse sonore

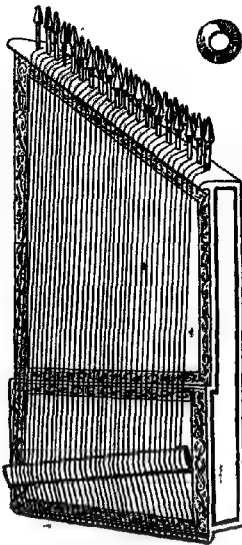


FIG. 263. — *Svara-mandala*.

les du *râga* qu'on exécute; elles sont aussi, parfois, en boyau ou en soie.

La variété appelée *svara-mandala* (fig. 263) est un

1. V. plus haut, p. 341.
2. Comp. Rājendralāla Mitra, *Indo-Aryans*, t. I, p. 253, vignette n° 92, d'après Ferguson. Comp. plus haut, p. 340.
3. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 77, p. 161.

instrument de qualité meilleure et de dimensions plus grandes que celles de l'instrument ordinaire. On en joue avec 2 plectres de métal fixés au bout des doigts. Sa capacité est supérieure à ce qu'on pourrait supposer. L'exécutant tient de la main gauche un anneau de fer, à la façon d'un disque, qui, appliqué sur les cordes, agit comme ferait un sillet et permet de produire toutes sortes de fioritures. La tension des cordes, exécutées à l'aide d'une clef agissant sur des chevilles, est généralement très grande. Le son, agréable et doux, rappelle assez celui du clavecin, avec plus de force et un nasillement plus prononcé. On entend rarement jouer du *svara-mandala*, à cause de son grand prix et de l'extrême difficulté d'une bonne exécution.

3° *Santir*<sup>4</sup>. — Le *santir hindou*, également assez rare, a un bien plus grand nombre de cordes que le précédent, et c'est ordinairement avec 2 baguettes recouvertes de cuir ou de feutre qu'on frappe les cordes.

Ces formes indiennes ne diffèrent pas beaucoup des instruments analogues connus dans l'Afghanistan, la Turquie, la Perse, l'Égypte et l'Arabie, prototypes du psaltérion du moyen âge.

D'après la description que donne du *kānun* M. Mahillon, la caisse, plate, a la forme d'un trapèze (haut, du trapèze : 0<sup>m</sup>, 47; largeur de la grande base : 0<sup>m</sup>, 95; de la petite : 0<sup>m</sup>, 67), et les instruments les plus complets possèdent 36 cordes, qui fournissent une étendue diatonique de 5 octaves.

4° *Kshudra-kâtyâyana-vinâ*<sup>5</sup>. — La petite (*kshudra* ou *khudra*) *kâtyâyana-vinâ* du Musée de Bruxelles n'a que 18 cordes d'acier, aboutissant à autant de chevilles à tête carrée, au haut de l'instrument. La caisse sonore est formée de la moitié d'une gourde plate, sur les bords de laquelle est appliquée une table de bois mince (long. : 0<sup>m</sup>, 50; larg. maxima de la table : 0<sup>m</sup>, 36).

## D. — INSTRUMENTS DIVERS

**Mochanga ou guimbarde**<sup>6</sup>. — On peut rattacher à la classe *tata* l'espèce de guimbarde appelée *mochanga* ou *murchang*, d'un usage général dans l'Inde entière, depuis les temps anciens. L'exemplaire du Musée de Bruxelles se compose d'une tige de fer pliée en forme de fer à cheval, et d'une languette de même métal, laquelle est attachée au centre de la courbure et oscille librement entre les 2 branches de l'appareil. On place les branches entre les dents, et l'on tient l'instrument de la main gauche, tandis que l'index de la main droite met la languette en vibration; il ne donne, bien entendu, que quelques notes.

## II. — Les instruments à vent.

La seconde classe des instruments hindous est appelée *pushtra* (rac. *push*, *puas*, souffler, d'où *puahila*, vent?), qui signifie, entre autres acceptions, trou, — ou *sushtra* (percé, oreux, trou). Ce sont évidemment deux doublets d'un même mot. Suivant l'étymologie adoptée, ce terme technique désignera soit une classe d'instruments à souffle humain, soit des instruments à tubes ou à trous.

4. Day, *ouvr. cité*, p. 102 et 133; Mahillon (id.), n° 97, p. 160; *Yantra-kosha*, p. 44-49.
5. Day, *ouvr. cité*, p. 132.
6. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 98, p. 157.

7. Day, *ouvr. cité*, p. 104; Mahillon (id.), n° 14, p. 102, et I, II, n° 608, p. 13; *Yantra-kosha*, p. 53.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>e</sup>.

Bien que leur antiquité soit au moins aussi grande que celle des instruments à cordes, leur importance est devenue moindre dans l'Inde, et leur usage y est aujourd'hui plus restreint. Cela tient, peut-être, aux sévérités des lois religieuses, qui, exception faite pour la flûte nasale et pour deux ou trois types de l'espèce du cor et de la trompette, en interdisent l'emploi aux castes supérieures.

#### Renseignements fournis par les textes sanscrits.

— Le *Nāṭya-śāstra* ne cite que deux variétés d'instruments à vent : la flûte de bambou (*vamṣa*) et la conque marine (*ṣaṅkha*), et n'étudie que le genre flûte; ce qui s'explique, sans doute, par le fait que, religion à part, le son habituellement strident ou rauque de la plupart des types du *ṣaṅkha* les faisait reléguer dans les exécutions en plein air et proscrire de l'orchestre scénique. Aussi l'absence de désignation des autres espèces d'instruments à soufflé humain, dans un traité relatif aux arts du théâtre, ne peut-elle aucunement être interprétée comme un argument contre leur antiquité.

À côté de la conque marine, encore utilisée par toute l'Inde dans le rituel journalier des temples, le cor (*ṣṛiṅga*), de corne ou de métal, les trompettes, et surtout la flûte, sont figurés dans les peintures et les sculptures anciennes, et mentionnés aussi bien dans les ouvrages les plus anciens<sup>1</sup> que dans les grandes épopées hindoues. La flûte du dieu Krishna tient, dans la littérature de l'Inde, la même place et est entourée de la même vénération que la lyre d'Apollon dans la Grèce ancienne. Les brâhmanes s'en servent encore à l'occasion, mais en jouent avec les narines, conformément à la loi religieuse. Bien qu'ils soient réservés aujourd'hui aux Hindous des classes inférieures ou aux mahométans, les chalumeaux à un ou deux tuyaux, les diverses variétés de cornemuses, les cors et les trompettes droites, recourbées

ou contournées une et deux fois, sont tous des instruments en usage depuis la plus haute antiquité.

Il est vrai d'ajouter, pour expliquer leur défaillance évidente, que leur fabrication est loin d'avoir réalisé dans l'Inde les progrès auxquels les instruments de ce type — dont quelques-uns semblent bien avoir été indirectement empruntés aux Hindous — sont arrivés en Europe; et d'autre part que, en l'absence de méthodes aussi savantes et aussi complètes que celles qui existent pour les *vīṇā*, les *ṭimbāla*, etc., l'ignorance actuelle des exécutants ne tire pas tout le parti possible d'instruments dont ils vont jusqu'à méconnaître la véritable capacité.

**Le Saṁgīta-ratnākara.** — Le *Saṁgīta-ratnākara* nous offre les plus anciennes descriptions et définitions qui soient parvenues jusqu'à nous, de la classe *ṣaṅkha*. Il traite successivement (livre VI, vers 11-12 et 424-801) du *vamṣa* et de ses variétés, du *pāva* (longueur 9 *angulas* = 0<sup>m</sup>,171), de la *pāvikā* (à 5 trous; long. 12 *ang.* = 0<sup>m</sup>,328), de la *muralī* (à 4 trous; long. 2 *hastas* = 0<sup>m</sup>,91), sortes de flûtes en bambou ou roseau; puis de la *madhukarī*, en corne ou en bois (à 7 trous; long. 28 *ang.* = 0<sup>m</sup>,533); de la *kāhālā*, en cuivre, en argent ou en or (long. 3 *hastas* = 1<sup>m</sup>,37); de la *tundakīnī*, appelée encore *turūtūrī* ou *tittirī*, et qui ne diffère de la précédente que par les dimensions (long. 2 *hastas* = 0<sup>m</sup>,91); de la *cukkā* ou *bukkā*, double en grandeur de la précédente (1<sup>m</sup>,82); enfin du *ṣṛiṅga*, ou cor recourbé, et du *ṣaṅkha*, ou conque marine.

**Les variétés du genre flûte (vamṣa) d'après Ārṇagadeva.** — Le genre flûte proprement dit (*vamṣa*) présente, d'après le même traité, de nombreuses variétés, qui, suivant les dimensions du bambou et la perce, c'est-à-dire l'écartement des trous, ont une tonalité différente. Nous résumons sa théorie dans le tableau ci-dessous.

TABLEAU DES VARIÉTÉS DE FLûTES (*vamṣa*) D'APRÈS ĀRṆAGADEVA

N <sup>o</sup> D'ORDRE	NOM DES FLûTES	DISTANCE entre le trou d'embouchure et le trou sigu.	LONGUEUR DU BAMBOU	TONALITÉ ET CAPACITÉ
1	ekavīra	1 <i>angula</i> = 0 <sup>m</sup> ,010	14 <i>angulas</i> = 0 <sup>m</sup> ,266	octave supérieure sa ri ga ma pa dha ni —
2	umāpatī	2 — = 0 <sup>m</sup> ,033	15 — = 0 <sup>m</sup> ,285	— moyenne ni sa ri ga ma pa dha ni
3	tripurusha	3 — = 0 <sup>m</sup> ,057	17 — = 0 <sup>m</sup> ,323	— — dha ni sa ri ga ma pa dha
4	caturmukha	4 — = 0 <sup>m</sup> ,076	18 — = 0 <sup>m</sup> ,342	— — pa dha ni sa ri ga ma pa
5	pracavaktra	5 — = 0 <sup>m</sup> ,095	22 — = 0 <sup>m</sup> ,418	— — ma pa dha ni sa ri ga ma
6	ṣaṇmukha	6 — = 0 <sup>m</sup> ,111	24 — = 0 <sup>m</sup> ,457	— — ga ma pa dha ni sa ri ga
7	muni	7 — = 0 <sup>m</sup> ,133	26 — = 0 <sup>m</sup> ,495	— — ri ga ma pa dha ni sa ri
8	vasu	8 — = 0 <sup>m</sup> ,152	28 — = 0 <sup>m</sup> ,533	— — sa ri ga ma pa dha ni sa
9	nāṇḍhra	9 — = 0 <sup>m</sup> ,171	30 — = 0 <sup>m</sup> ,571	— inférieure ni sa ri ga ma pa dha ni
10	mahānāṇḍra	10 — = 0 <sup>m</sup> ,190	32 — = 0 <sup>m</sup> ,609	— — dha ni sa ri ga ma pa dha
11	rudra	11 — = 0 <sup>m</sup> ,209	34 — = 0 <sup>m</sup> ,647	— — pa dha ni sa ri ga ma pa
12	āditya	12 — = 0 <sup>m</sup> ,228	37 — = 0 <sup>m</sup> ,704	— — ma pa dha ni sa ri ga ma
13	manu	14 — = 0 <sup>m</sup> ,250	39 — = 0 <sup>m</sup> ,742	— — ga ma pa dha ni sa ri ga
14	kālānidhī	16 — = 0 <sup>m</sup> ,304	44 — = 0 <sup>m</sup> ,837	— — ri ga ma pa dha ni sa ri
15	aśṭādāca - 'ngula	18 — = 0 <sup>m</sup> ,312	48 — = 0 <sup>m</sup> ,914	— — sa ri ga ma pa dha ni sa
16	muralī	20 — = 0 <sup>m</sup> ,380		
17	ṣṛiṅgānidhī	22 — = 0 <sup>m</sup> ,418		

**Description.** — Le *Saṁgīta-ratnākara* (VI, 424-451) donne quelques indications concernant leur fabrication, leurs dimensions, leur capacité, leur tonalité, etc. Toutes ces flûtes sont des flûtes traversières, à ouche latérale, percées de 9 trous, y compris le trou d'embouchure et le dernier trou, ou trou d'issue de l'air. Elles se fabriquent en bambou, en bois de *khaṭva* (*acacia catechu*), en ivoire, en bois de santal, en bois rouge, en fer, en bronze, en argent, ou en or.

Les tuyaux doivent être cylindriques, droits, bien lisses, sans fentes, ni fissures, ni nœuds; le diamètre intérieur est celui du petit doigt.

On pratique le trou d'embouchure (*mukha-randhra*

1. Les hymnes védiques en signalent déjà plusieurs variétés (Vair. chap. III, p. 301). — La *Ṛigveda* jātini (p. 33-34 et 77) énumère un certain nombre d'instruments à vent : *ṣaṅkha*, *ṣṛiṅga*, *ṣaṅkhuṭī*, *khaṭva*, *ramukhī*, *peya*, *pīpṛa*, *manjari*, *gṇanarika*, *vamṣa*, *edī* ou *būṭi*, *vanu*, *paritī* ou *pīrālī*, *vaddha* et *kāhālā*.

ou *phātāra-sushira*) à une distance de 2, 3 ou 4 *angulas*<sup>1</sup> (doigts) de la tête, et cet orifice doit avoir 1 *angula* de tour. Le 1<sup>er</sup> trou de note, appelé trou aigu (*tāra*), est à 1 *angula* du trou de souffie dans la plus petite de ces flûtes (*ekavāra*); dans les autres, la distance augmente successivement de 1 (ou 2) *angula*, et va jusqu'à 18 dans la quinzième de la liste, qui, pour cette raison, a reçu le nom de « flûte de 18 *angulas* » (*aṣṭādaśa-ṅgula*); cette distance est de 20 et 22 doigts dans les deux dernières de la liste, qui forment une subdivision distincte. Il n'existe pas de flûte dont l'intervalle en question soit de 13, 15 ou 17 doigts, car leur son ne se distinguerait pas de celui des flûtes à 12 et 14 ou à 14 et 16 doigts, etc. Celles dans lesquelles cet écart est inférieur à 5 doigts sont d'un emploi rare : le son est trop perçant; pour une raison analogue, la dernière (*crutī-vāhi*) est inusitée : le son en est trop sourd.

Outre le trou aigu, il y en a 7 autres (abstraction faite de l'embouchure); ces 8 trous se suivent chacun à une distance de 1/2 doigt et ressemblent pour la grosseur au grain de jujubier. Le 8<sup>e</sup> n'est pas un trou de note, il reste toujours libre pour l'issue du souffie. Entre ce trou et l'extrémité du tuyau on laisse un espace de 2 doigts.

La longueur de la flûte varie suivant l'espace ménagé entre la tête et l'embouchure; selon que le fabricant l'aura fixé de 2, de 3 ou de 4 doigts, la plus petite aura de 12 à 13 ou à 14 doigts. Le tableau ci-dessus donne, pour chaque variété, la longueur totale du tuyau, d'après le *Saṃgīta-rātnākara*.

L'ouvrage indique encore la tonalité et le jeu des 15 premières flûtes, en partant de la dernière, la flûte de 18 *angulas*. Le doigt s'applique sur les 7 trous intermédiaires, abstraction faite du premier, le trou d'embouchure, et du dernier, le trou d'air. Quand les 7 trous de note sont bouchés par les doigts, l'*aṣṭādaśa-ṅgula* donne le *sa* (do) de l'octave *mandra*; si les doigts laissent libres les 2 derniers, elle donne le *ri* (ré); si 3 trous sont laissés libres, elle donne le *ga* (mi), etc. Ainsi, par l'ouverture successive des trous latéraux, on obtient une gamme diatonique complète, en partant de la note initiale. Nous avons dit que, les 7 trous de note étant bouchés, la flûte de 18 *angulas* donnait le *sa* de l'octave inférieure; si, au contraire, les 7 trous sont ouverts, elle donnera le *ni* (si) de cette même octave. Mais sa capacité est plus grande d'un ton : elle peut donner l'octave de la note initiale. Pour ce faire, on ouvre le trou aigu et on bouche les 6 autres : on aura ainsi, dans l'exemple choisi, le *sa* de l'octave moyenne.

Il en va de même, si l'on prend une flûte moins grande, en appliquant le doigt prescrit; le son initial change et s'élève d'un ton dans l'échelle, comme l'indique le tableau, chaque fois qu'on remonte, dans la liste des 15 *vāṃsas*, d'une flûte plus grande à une plus petite. C'est ainsi que la *śulānīlī* à pour son initial — les 7 trous bouchés — le *ri* de l'octave inférieure; la flûte *manu* le *ga*, etc.; que le *nādhendra*, dans les mêmes conditions, donne le *ni* de l'octave inférieure, puis, en levant les 2 derniers doigts, le *sa* de l'octave moyenne, etc.; qu'enfin la première flûte,

peu employée, donne la gamme diatonique de l'octave supérieure.

Mais, de même que les musiciens européens peuvent modifier les intonations de leur instrument, et obtiennent, par des combinaisons de doigté appelées *doigtés fourchus*, des échelles chromatiques complètes ou partielles, de même les Hindous peuvent, sur leurs *vāṃsas*, monter les 22 *grutis* de leur échelle enharmonique<sup>2</sup>. Si le doigt laisse le trou de note complètement libre (*vyakta-mukta-ṅguli*), la note sonore entière, c'est-à-dire avec toutes ses *grutis*<sup>3</sup>. A l'aide d'un tremblé (*kampana*) du doigt, on la diminue de 1 *gruti*; pour la diminuer de 2 *grutis*, on fait l'*aridha-mukta*, on laisse le trou à moitié ouvert; pour la diminuer de 3 *grutis*, on combine ce jeu avec un tremblé du doigt.

Certaines méthodes enseignent un autre mode de production des sons, au dire de Āṅgādeva; mais leur examen nous entraînerait trop loin. Nous bornons ici ces détails déjà longs, après avoir ajouté que la position des mains de l'exécutant est dite en demi-lune (*ardhandu* ou *ardha-candra*), ou en tête de serpent (*nāga-phana*)... — que trois doigts de la main gauche, l'annulaire (note *sa*, dans l'exemple choisi ci-dessus), le médius (*ri*) et l'index (*ga*), plus 4 doigts de la main droite, le petit (*ma*), l'annulaire (*pa*), le médius (*dba*) et l'index (*nā*), concourent à la production des sons de l'échelle; — enfin que, en plus des 3 doigts définis dans le *Nāṭya-rāstra* et le *Saṃgīta-rātnākara* et indiqués plus haut, l'école de Āṅgādeva en admet deux autres, ce qui porte leur nombre à 5 (*kampitā, valitā, mukhā, ardhāmukhā et nipitā*<sup>4</sup>).

**Classification adoptée.** — Laisant donc de côté les textes et la théorie de Āṅgādeva, — qui, comme nous avons déjà eu souvent l'occasion de le rappeler, remonte aux commencements du xiii<sup>e</sup> siècle de notre ère, — nous passerons à l'étude des seuls instruments de la classe *śaṣṭhāra* dont les spécimens sont arrivés jusqu'à notre époque, et qui ont été l'objet de descriptions dans les ouvrages des auteurs contemporains. Nous les avons distribués entre 4 familles : A. *Famille des flûtes*, à embouchure libre; B. *Famille des hautbois ou chahumeaux*, à anche double; C. *Instruments à réservoir d'air*; Cornemuses, à anche simple ou double; D. *Instruments à embouchure*; Conques, Cors, Trompettes.

#### A. — FAMILLE DES FLÛTES.

1<sup>o</sup> *Muralī*<sup>5</sup>. — Le genre flûte proprement dit est représenté, dans les collections d'instruments, par une flûte traversière, variété du *vāṃsa* classique, la *muralī*, appelée encore aujourd'hui *pillāgavi* ou *ḍansūlī* (fig. 264<sup>6</sup>). C'est l'instrument cher au dieu Krishna. Elle est faite d'un tuyau de bambou; le spécimen du Musée de Bruxelles est percé, outre le trou d'embouchure, de 6 trous intérieurs, et sa longueur est de 0<sup>m</sup>,385 (0<sup>m</sup>,355 à partir de la bouche).



Fig. 264  
Muralī

1. D'après les lexiques, le doigt (*angula*) est une mesure de longueur égale à 6 petits grains d'orge (Soma, II, p. 3, dit 6), ajoutés à la suite les uns des autres dans le sens de la largeur. Si la coudée (*hasta*) vaut 18 pouces (0<sup>m</sup>,024), le doigt, qui en est le 2<sup>e</sup> partie, égalera  $\frac{18}{6} \times 0,024 = 0,010$ . — Pour Āṅgādeva (VI, 28), en effet, l'*angula*, mesure de la jointure du pouce, est le douzième de la *vīṣṭi*, et 2 *vīṣṭis* égalent un *hasta*.

2. N.-y. XXX, 6-7; *Saṃg-rātn.*, VI, 447-448.

3. Bhārata dit : avec 3 *grutis*.

4. *Saṃg-rātn.*, VI, 449-451.

5. *Id.*, p. 457-461.

6. Day, *ouvr. cité*, p. 140; Mahillon (*id.*), n<sup>o</sup> 52, p. 120; 1877.

Kosha, p. 78.

<sup>7</sup> Extrait de l'ouvrage de cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>o</sup>.

2° **Nuy et laya-vamçi**<sup>1</sup>. — Le *nuy* est une flûte à bec, à tuyau cylindrique, ressemblant pour le reste au *pillagovi*. Le Musée de Bruxelles possède un instrument quelque peu analogue, mais à bouche transversale, appelé *laya-vamçi* (long. 0<sup>m</sup>,36). — C'est, d'après le cap. Day, un instrument pastoral, au son grave et doux, sans notes niguës; les simples mélodies des champs, jouées sur le *nuy*, ont un charme puissant. Il est employé dans le *Nahabet*<sup>2</sup>.

3° **Sarala-vamçi**<sup>3</sup>. — La *sarala-vamçi*, « flûte droite », du Catalogue de Bruxelles, est une « sorte de flageolet, dont la bouche est précédée d'un canal d'insufflation de 0<sup>m</sup>,12 de longueur; l'orifice de ce canal se pose contre les lèvres de l'exécutant. Le tuyau de bambou est percé, du côté supérieur, de 7 trous à peu près équidistants, et, du côté inférieur, d'un 8<sup>e</sup> trou, foré à une hauteur correspondant à la moitié de l'intervalle compris entre le 6<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup>... » (long. totale : 0<sup>m</sup>,34; à partir de la bouche : 0<sup>m</sup>,22).

4° **Algejâ ou algoa**<sup>4</sup>. — L'*algejâ*, ou *algou*, *alghosah* (fig. 265\*) est un flageolet, « semblable au précédent, dit M. Mahillon, sauf que le tuyau d'insufflation est taillé en bec de plume ». La douceur de son timbre en fait un instrument de salon, mais on l'emploie également dans les exécutions en plein air. Dans le Penjab et l'Inde supérieure, on le trouve pourvu de 2 tuyaux et joué en paire comme les *tibia pares* des Romains.



FIG. 265\*.  
Algejâ  
ou algoa.

## II. — FAMILLE DES HAUTOIRS OU CHALUMEUX, A ANGE DOUBLE.

« L'anche double des instruments hindous, nous apprend M. Mahillon<sup>5</sup>, de même que celle de nos hautbois, se compose d'un petit tuyau conique de laiton, dont la partie large s'embolte dans l'instrument; la partie étroite reçoit les languettes vibrantes. Celles-ci sont faites d'un brin de paille de maïs, dont la longueur est d'un centimètre environ et qui, aplati d'un côté, est fortement étranglé de l'autre, de manière à s'adapter aisément sur le tuyau. »



FIG. 266\*.  
Nâgassâra.

1° **Nâgassâra**<sup>6</sup>. — Le *nâgassâra* (fig. 266\*) est une sorte de hautbois, à tuyau conique, évasé, ordinairement construit en bois de santal, et pourvu d'un pavillon de métal; mais on trouve des *nâgassâras* tout en métal. L'instrument est habituellement percé de 12 trous, dont les 7 premiers seuls, à partir de la bouche, servent au doigté; les autres sont bouchés ou non avec de la cire, et servent à régler la tonalité. À l'aide des procédés indiqués plus haut, l'artiste, en fermant que partiellement les trous,

arrive à modifier les intonations de l'échelle sur la-

quelle sont forés les trous, et à produire des intervalles additionnels. — Le son rappelle celui de la cornemuse, mais est plus perçant et gagne à être entendu à une certaine distance.

Un instrument analogue du Musée de Bruxelles (n° 121) est appelé *meska*<sup>7</sup>.

2° **Mukavindâ**<sup>8</sup>. — Le *mukavindâ* (fig. 267\*) offre une étroite ressemblance avec le *nâgassâra*; mais ses dimensions sont ordinairement moindres de moitié. Elle est percée de 7 trous. Le son en est encore plus aigu, ce qui rend l'instrument très déplaisant à une première audition.



FIG. 267\*.  
Mukavindâ.

3° **Sânai, surnai ou cruti**<sup>9</sup>. — Tous deux sont souvent accouplés, dans les exécutions musicales, avec toute une famille de chalumeaux, de dimensions variables, servant surtout à l'accompagnement. On les appelle *sânai*, *shanyae*, *surnai*, etc., ou encore *cruti* (fig. 268\*). Leur forme rappelle les deux précédentes variétés, mais le tuyau conique est encore plus rapidement évasé vers le bas. Comme le *nâgassâra*, ils sont percés, près du pavillon, de 4 ou 5 trous, qu'on mastique complètement ou partiellement, pour accorder l'instrument. Quand plusieurs à la fois servent à l'accompagnement, ils s'accordent sur la tonique et sur la dominante; et s'il n'y en a qu'un, on l'accorde sur la tonique.

« Ce que les cornemuses sont pour l'Ecosse et l'Irlande, remarque le cap. Meadows Taylor<sup>10</sup>, ces chalumeaux le sont pour l'Inde. Bien qu'ils aient l'apparence de flageolets, leur son est exactement semblable à celui des cornemuses, si ce n'est qu'il est peut-être plus puissant et, entre les mains de bons artistes, plus mélodieux. Ils ne sont percés que de 7 ou 8 trous, et semblent ainsi n'avoir pas une grande étendue; mais les exécutants, soit par des effets de lèvres et de langue sur l'embouchure de roseau, soit par des combinaisons de doigté, arrivent à produire des demi-tons et des quarts de ton, au moyen desquels ils introduisent dans la mélodie ces passages chromatiques *al libitum*, dont ils sont si friands, et dont l'existence est très réelle. Par suite de sa grande puissance, le son de ces chalumeaux est déplaisant à entendre de près; mais à une certaine distance, en plein air et spécialement dans les montagnes, l'effet, plus assourdi, atteint souvent une grande beauté sauvage et une grande douceur. Leur usage est universel; ce sont, en fait, les seuls instruments réguliers pour les exécutions en plein air de la musique indigène : on les emploie dans toutes les occasions, soit dans les cérémonies domestiques, soit dans les cérémonies religieuses publiques, processions ou fes-



FIG. 268\*.  
Sânai, surnai,  
ou cruti.

1. Day (id.), p. 140; Mahillon (id.), n° 53, p. 121; *Yantra-kosha*, p. 79.

2. S. M. Ingers. *Short Notices*,... p. 28. Voir chap. VII, p. 306.

3. Mahillon (id.), n° 50, p. 119; *Yantra-kosha*, p. 79.

4. Day (id.), p. 140; Mahillon (id.), n° 51, p. 120; Fôlis, t. II, p. 301.

5. *Over. rit.*, t. I, p. 115.

6. Day, *over. rit.*, p. 147. Comp. Fôlis (id.), t. II, p. 301.

7. Mahillon (id.), n° 121, p. 126; Fôlis (id.), t. II, p. 302.

8. Day (id.), p. 147, 148.

9. Day (id.), p. 148; Mahillon (id.), n° 40-42, p. 115-117; *Yantra-kosha*, p. 81.

10. *Over. rit.*, p. 240-250.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

tivals, musique des temples, etc. Dans le pays mahratté, où je les connais mieux, les simples mélodies populaires, joyeuses ou plaintives, sont rendues dans un style souvent surprenant, et l'on y introduit des combinaisons d'un effet musical également curieux et intéressant. » Ils s'emploient dans la *Nâhabet*.

La collection du Musée de Bruxelles possède 4 de ces *sâmbais* de dimensions plus ou moins grandes (n<sup>os</sup> 45-48) ; le dernier est à double tuyau, dont l'un sert comme à l'ordinaire ; « on bouche les trous de l'autre avec de la cire, en laissant ouverts seulement ceux qui sont nécessaires à la production des sons continus dont on veut accompagner la mélodie. »

**Kalema**<sup>1</sup>. — Elle renferme, en outre, un instrument de même nature, appelé *kalema*, « plume de roseau », en raison de sa forme.

**Nyâstaranga**<sup>2</sup>. — Une place spéciale doit être faite ici à un instrument très particulier, que S. M. Tagore a recueilli et envoyé en Europe, le *nyâstaranga* (fig.



FIG. 269. — *Nyâstaranga* (Mahillon, *ouvr. cité*, n<sup>o</sup> 40, p. 118).

des lèvres... Sous le disque perforé de l'extrémité supérieure on place une partie de cocon d'araignée très finement découpé. On applique le disque sur l'un des côtés de la gorge, à l'endroit des cordes vocales ; si l'on respire fortement ou que l'on fredonne un air, il se forme un son clair, lequel reproduit les intonations formées par l'exécutant et ressemble parfaitement, assure-t-on, au son d'un instrument à anche. Le même instrumentiste se sert parfois de 2 tuyaux ; en ce cas, il en place un de chaque côté de la gorge. Le son se produit aussi, paraît-il, lorsqu'on place l'instrument sur les joues ou sur les narines... » (long. : 0<sup>m</sup> 43). Il aurait été appelé anciennement *upanga*<sup>3</sup>.

#### C. — INSTRUMENTS À RÉSERVOIR D'AIR. — CORNEMUSES.

1<sup>o</sup> **Pungi ou jîmagovi**<sup>4</sup>. — Le *pungi*, *pugi* ou *jîmagovi* (fig. 270\*) est un instrument à réservoir d'air, du genre cornemuse, exclusivement employé aujourd'hui par les jongleurs et les charmeurs de serpents, et de construction grossière. Il est composé d'une sorte de gourde en forme de bouteille, dont l'extrémité est percée d'un trou d'insufflation ; à cette gourde vient aboutir 2 tuyaux de bambou, munis chacun d'une anche battante. En soufflant, les 2 anches placées à l'intérieur de la gourde vibrent à la fois. Les 2 tuyaux sont percés de trous : ceux du 1<sup>er</sup> servent

seuls pour le doigté, les autres, bouchés plus ou moins avec de la cire, fournissent la note en unisson avec la tonique, destinée à résonner durant toute la mélodie. Le *pungi* est invariablement construit dans l'échelle *Hanumatodi*, et n'emploie que le *râga* favori des serpents *Nâgavardhi*<sup>5</sup>. C'est l'instrument appelé *magondi* dans l'Histoire de Fêtié ; I. II, p. 303. D'après S. M. Tagore (*Short Notices*, p. 30), on en soufflait autrefois avec les narines, d'où le nom de *nâsâ-yântra*.

Le Musée de Bruxelles possède un instrument analogue, mais avec un long canal d'insufflation ; il est appelé *tubri*, en sc. *tiktiri*<sup>6</sup>.

2<sup>o</sup> **Moshuk ou nâga-baddha, cruti-upanga**<sup>7</sup>. — Mais l'instrument dont la forme rappelle le plus notre cornemuse écossaise est le *moshuk* d'aujourd'hui, autrefois appelé *nâga-baddha*, et encore, dans le sud de l'Inde, *cruti-upanga* ou *blazana-cruti* (fig. 271\*). Le sac est en peau de chevreau ; il est pourvu d'un tuyau insufflateur, qui alimente un tube à anche, dont les vibrations sont réglées à l'aide d'un petit morceau de fil de métal ou de ficelle fine, enroulé autour de la languette. Dans le sud de l'Inde, ce tube sert simplement de bourdon, et, à cet effet, les trous sont entièrement ou partiellement bouchés avec de la cire, pour obtenir l'accord voulu. Le *moshuk* du



FIG. 270\*. — *Pungi ou jîmagovi*.



FIG. 271\*. — *Moshuk ou nâga-baddha*.

Nord a à peu près la même forme ; l'instrument possède un chalumeau, avec ou sans bourdon, et on peut entendre certains exécutants en jouer avec une dextérité qui rappelle celle des joueurs de *bag-pipe* écossais<sup>8</sup>.

#### D. — INSTRUMENTS À EMBOUCHURE. — CONQUES, CORNES, TROMPETTES.

a) **Genre çankha ou conque**<sup>9</sup>. — Les coquillages marins fournissent différentes variétés de conque (*çankhas*), dont l'usage guerrier apparaît à chaque

1. Mahillon, *ouvr. cité*, n<sup>o</sup> 44, p. 115 ; l'*Yantra-kosha*, p. 80.  
2. *Id.*, n<sup>o</sup> 49, p. 117 ; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 28 ; *Comp. Public Opinion* (éd. par S. M. Tagore), p. 27, 32, 39.  
3. S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 28.  
4. Day, *ouvr. cité*, p. 143 ; Meadows Taylor (*id.*), p. 272.  
5. *Comp.* chap. I, p. 260.

6. Mahillon, *ouvr. cité*, n<sup>o</sup> 55, p. 122.  
7. Day (*id.*), p. 151 ; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 24, 25.  
8. Day (*id.*), p. 104.  
9. Day, *ouvr. cité*, p. 131.  
\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>e</sup>.



page des épéées hindoues. Ces instruments primitifs (fig. 273<sup>a</sup>) sont encore aujourd'hui d'un emploi courant dans les cérémonies religieuses; on en sonne durant les processions et devant les sanctuaires des divinités. Ce ne sont pas, à proprement parler, des instruments de musique; ils ne peuvent servir à jouer aucun air; cependant on peut, à l'aide des lèvres, moduler le son, et les



FIG. 272<sup>a</sup>. — *Cankha*.

notes claires et douces qu'on en tire ne sont pas sans charme. On s'en sert parfois, dans le rituel des temples, pour produire une sorte d'accompagnement rythmique; ils produisent alors un effet assez curieux et jouent le rôle du *konnagolu* et du *tala-vinyasa* décrits d'autre part<sup>1</sup>.

Le Catalogue du Musée de Bruxelles<sup>2</sup> en indique plusieurs variétés, fournies par des coquillages spéciaux, de formes distinctes : *go-mukha*, « bouche de vache »; *bharatika*, de l'espèce cauris ou canis, servant de monnaie dans l'Inde; *sughosha*, « au beau son »; *ananta-vijaya*, « victoire sans fin »... Ces noms se retrouvent, avec bien d'autres, dans le Mahābhārata et dans le Rāmāyana, aussi bien que ceux des cors qui vont suivre.

b) Genre *gringa* ou cor. — Parmi les instruments du genre *gringa* ou cor, les uns sont faits d'une corne



FIG. 273. — *Go-gringa*  
(Mahillon, *ouvr. cité*, n° 61, p. 125).

de vache, dont la pointe a été enlevée<sup>3</sup>, de façon à former l'embouchure. C'est le *go-gringa* des épéées (fig. 273), servant à la guerre et dans

les cérémonies religieuses, que la légende indique comme l'instrument favori du dieu Çiva.

Les autres, *rana-gringa*, *nava-gringa*, *jaya-gringa*, etc. (fig. 274), sont en cuivre, composés de plusieurs pièces qui s'emboîtent, et sont décorés de peintures.

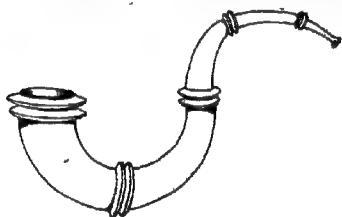


FIG. 274. — *Rana-gringa* (Lavoix, *Hist. de la mus.*).

La forme du *rana-gringa*, « cor de guerre », du Musée de Bruxelles<sup>4</sup>, « rappelle l'instrument européen connu sous le nom de serpent. Les anneaux qui servent d'ornement sont creux et contiennent des balles de

plomb qui résonnent bruyamment lorsque l'instrument est secoué ».

Le *gringa* ou *ging* peut revêtir encore d'autres formes, dont l'une fait songer par sa courbe au cor des



FIG. 275. — *Gringa noursing*, ou *kahalay*  
(Catalogue du Conservatoire de Paris, de Chouquet).

chevaliers du moyen âge. Tel est le grand cor de guerre appelé *noursing*<sup>5</sup>, ou encore, dans le sud de l'Inde, *kahalay* ou *kombu*<sup>6</sup> (fig. 275). Parfois une tige de métal relie les deux extrémités. La variété désignée sous le nom de *theroubnathie* (fig. 276), dans l'Histoire de Fétis<sup>7</sup>, est curieuse par le contour donné au tube, qui figure en son milieu un cerceau fermé, et dont l'extrémité supérieure décrit une ligne oblique par rapport au pavillon.

Le cor ne se rencontre guère qu'entre les mains des Hindous de caste inférieure, ou des mahométans<sup>8</sup>; mais il est en usage à travers l'Inde entière pour sonner les appels des veilleurs de nuit, les fanfares des processions, des dérémonies des temples, des mariages, aussi bien que des funérailles, pauvres ou riches. En tête de tous les cortèges, de toutes les cavalcades, marchent un ou plusieurs sonneurs de cor, annonçant, à l'entrée des villes ou des villages, l'arrivée ou le passage des autorités et notabilités indigènes; à leurs fanfares répondent celles des sonneurs postés aux portes des moindres localités, le tout produisant une cacophonie indescriptible. Le *gringa* sert encore aux mendiants ambulants, ainsi qu'aux conducteurs de troupes, aux caravaniers marchandes, pour lancer leurs appels ou exciter le bétail. Dans le silence des campagnes, ces sonneries, qui annoncent les heures dans la nuit, ces appels de notes stridentes ou indécises, lancés du haut des tours, des portes des villages et des forteresses, produisent un effet étrange et saisissant<sup>9</sup>.

Le son d'un *gringa* de bonne qualité rappelle assez bien celui du bugle; mais il a plus de puissance et

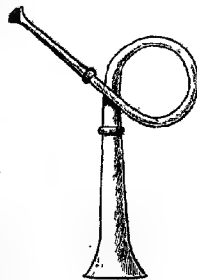


FIG. 276. — *Theroubnathie*  
(Fétis, *ouvr. cité*, p. 304).

1. Voir chap. V, p. 337-338.

2. N° 56-60.

3. Sur une longueur de 2 ou 3 *angulas* (0<sup>m</sup>,028 à 0<sup>m</sup>,037), d'après le *Sang-rain*. (VI, 798); Mahillon, *ouvr. cité*, n° 61, p. 125; *Yantra-kosha*, p. 83.

4. N° 62, p. 125; *Yantra-kosha*, p. 84.

5. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 304.

6. Day (*id.*), p. 153.

7. P. 303-304.

8. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 246.

9. *Id.*, p. 248.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

d'étendue, entre les mains d'un habile exécutant; malgré cela, il n'est jamais utilisé dans les exécutions d'ensemble.

c) **Genre trompette.** — Les instruments hindous du genre trompette, pas plus que les cors, ne sont des instruments mélodiques, en raison de l'absence de corps de rechange, coulisses et pistons, et de leur échelle incomplète, dont les exécutants, sans grande éducation musicale, ne connaissent même pas, d'ordinaire, l'étendue exacte. Ce sont des types très primitifs, et d'une construction généralement imparfaite, ne donnant que quelques notes stridentes ou rauques, suivant leurs dimensions, et dont on n'a jamais essayé de tirer tout le parti possible. Remarquons toutefois que, dès l'origine, les Hindous ont trouvé le moyen de rendre ces instruments plus portatifs, sans diminuer la longueur du tube, en le repliant et en l'enroulant sur lui-même; en fait, la grande ressemblance de la *turi* ou *tuturi* avec la trompette européenne ou clairon est très frappante, bien qu'il ne puisse être question d'emprunt de l'une à l'autre.

1<sup>re</sup> **Turi ou tuturi.** — La *turi* (sc. *tiryā*) ou *tuturi* (fig. 277\*) se fait de différentes grandeurs, et s'em-



FIG. 277\*. — Turi ou tuturi.

ploie surtout dans les cérémonies religieuses. Fêtié donné à ces instruments à tube contourné de formes diverses les noms de *bhéré*, *bouri* et *combou*.

2<sup>o</sup> **Nafari.** — Mais la trompette droite est également représentée dans l'Inde par plusieurs instru-

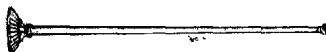


FIG. 278\*. — Nafari.

ments variant de grandeur. La petite trompette droite (fig. 278\*) est appelée *nafari* (en persan *nafrī*).

3<sup>o</sup> **Karana ou kurna.** — La grande, *karana*, *karna* ou *kurna* (fig. 279\*), encore appelée dans le Soudan *barvya* ou *banku*, ne donne que quelques notes rauques. Elle est presque exclusivement jouée par des brâhmines ou prêtres attachés aux temples, ou encore par des personnes faisant partie de la suite des *gurus*, des



FIG. 279\*. — Karana ou kurna.

*svâmins* ou princes spirituels ayant une grande juridiction ecclésiastique, qui, comme une marque de leur haute situation, possèdent le privilège exclusif d'avoir des *kurnas* dans leur orchestre ou *Nâhabet*<sup>1</sup>. Au dire des brâhmines, ce serait le plus ancien instrument de musique connu à l'heure actuelle, et le plus agréable à la divinité<sup>2</sup>.

4<sup>o</sup> **Râma-gringa.** — La plus grande des trompettes hindoues est le *râma-gringa* ou *ramsinga* (fig. 280), longue de 2 mètres, en cuivre mince et à pavillon droit; elle est formée de quatre pièces emboîtées l'une dans l'autre. Pour supporter ce long tube, on se sert d'un bâton qui y est attaché, et qu'on tient de la main droite; parfois les pavillons sont suspendus au plafond de la salle, à l'aide de cordons de soie ou de fils de métal. Cet instrument, aux sons graves et lugubres, ne s'emploie que dans les cérémonies funéraires.

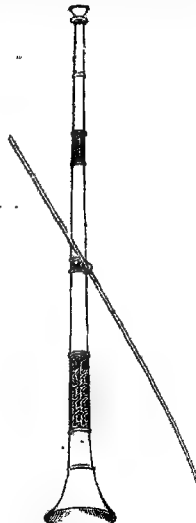


FIG. 280. — Râma-gringa (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 242).

### III. — Les instruments à percussion recouverts de peau.

La 3<sup>e</sup> classe des instruments hindous, *avanaddha*, comprend les tambours, timbales, tambourins, tambours de basque, etc., tous instruments à percussion recouverts de peau. C'est, avec la classe *tata*, celle où l'ingéniosité des Hindous s'est le plus complu à créer les espèces les plus diverses, celle dont l'emploi fut, dès les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, le plus constant, le plus universel. Avec la cogue et la trompette, le tambour, ou timbale, était l'instrument guerrier par excellence; ce fut et c'est encore aujourd'hui l'accompagnement inséparable et obligé de toute exécution vocale ou instrumentale.

Ce n'est pas un simple instrument rythmique comme les cymbales; il a des intonations déterminées, que peut modifier la tension des membranes, obtenue par divers procédés industriels. En l'absence d'un *tonarium* ou diapason fixe, inconnu à l'Inde, c'est lui qui donne le ton aux autres instruments, aussi bien qu'aux chanteurs<sup>3</sup>. Rarement employé seul, on le rencontre par paires ou, plus fréquemment encore, par groupe de trois. Dans ce cas, leur accord était, d'après les anciens textes, soumis à des règles précises et comportait généralement 3 manières<sup>4</sup>: dans la *mayâri*, le tambour de droite donne le *sa*, celui de gauche la tierce *ga*, et le plus aigu (*ardh-vaka*) la quinte *pa*; dans l'*ardha-mayâri*, les 3 accords respectifs sont *ri*, *sa*, *pa*; dans la *hârmâvati*, *sa*, *ri*, *pa*; enfin, parfois un 4<sup>e</sup> tambour (*âttingga*) donne la note auxiliaire *ni*... etc. Aujourd'hui encore, dans les instruments à deux faces, chacune des membranes donne une note différente, soit la tonique, soit la quarte ou la quinte, selon que la musique doit être en *madhyama* ou en *pancamâ-grati*<sup>5</sup>. L'exécutant en jouait soit à l'aide de baguettes, soit avec les doigts, le poignet, ou toute autre partie de la main. De lon-

1. Day, *ouvr. cité*, p. 133; Mahillon (*id.*), n° 62, p. 126; *L'antiquaire*, p. 84; Fétis (*id.*), p. 304-305.

2. Day (*id.*), p. 153; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 26.

3. *Id.*, p. 153; *ibid.*, p. 17; Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 240.

4. Voir plus loin, chap. VII, p. 366.

5. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 249.

6. S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 31; Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 366.

7. Cap. Willard (*id.*), p. 93.

8. *N.-c.*, XXXIII, éd. K. M. (XXXIV), 105 et suiv.

9. Day, *ouvr. cité*, p. 137.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

gues années d'étude devaient le familiariser avec la pratique d'un art difficile et compliqué, et lui permettaient d'acquiescer toute la virtuosité requise d'amateurs exigeants. Aussi les méthodes sont-elles nombreuses et complètes. Nous avons signalé celle qu'a écrite le rajah S. M. Tagore pour l'instrument à percussion classique, le *mridanga*<sup>1</sup>. Le *Samyā-ratnākara* définit 80 sortes de batteries des mains (*hastā-pāṭay*)<sup>2</sup>...

Renseignements fournis par les textes sanscrits. — L'époque védique connaissait, nous l'avons vu, différents tambours : les hymnes en citent deux, le *dundubhi*, auquel la légende attribuit une origine céleste, et l'*ādumbara*<sup>3</sup>.

Le *Nāṭya-śāstra* consacre un long chapitre, le chapitre XXXIII, à l'étude de cette classe d'instruments, à leur rôle dans l'orchestre, etc. Voici l'origine qu'il leur attribue<sup>4</sup>. Un jour que le sage Svāti, le grand musicien de la légende, ses prières et lectures accomplies, se promenait sur le bord de la mer, il fut témoin d'une grande tempête qui soulevait les flots; avec un grand fracas, les vagues venaient se briser sur le rivage; le vent faisait rage, secouant les tiges des lotus, dont les feuilles résonnaient sous le coup des éléments déchainés. Le grand *muni* avait distingué, à travers le bruit, les notes graves, moyennes et aiguës produites par les feuilles de lotus. De retour à son ermitage, il s'assura le concours du maître des arts des dieux, l'universel Viṣṇvakarmān, et, plongé dans la méditation, il se mit à fabriquer, en les recouvrant d'une peau tendue, toute la famille des *pushkara*s, tambours et timbales : le *mridanga*, le *panava*, le *dandura*; il créa encore, toujours sur le modèle du *dandubhi* des dieux, le *mura*ja, l'*āṅgingya*, l'*ārdhvaka*, l'*ankha*..., à côté desquels Bharata énumère encore<sup>5</sup> le *bheri*, la *jhanjhā*, le *dindima*, le *gomukha*, puis leurs dérivés en bois et en fer : le *pataha*, la *ghallari*, etc., ajoutant que le nombre de leurs variétés atteignit, par la suite, le chiffre de cent<sup>6</sup>.

De fait, aucune classe d'instruments n'est plus riche de noms et de formes. L'*Amara-koṣa* en cite une vingtaine : *mridanga*, *mura*ja, *ankya*, *āṅgingya*, *ārdhvaka*, *yaṇa*-*pataha*, *dhakkā*, *bheri*, *dandubhi* (qui fait *dum* *dum*), *āṇaka*, *pataha*<sup>7</sup>, *damaru*, *madhu*, *dindima*, *ghar*-*gharu*, *mardala*, *panava*, auxquels le commentaire ajoute : *hudduka*, *gomukha*, etc.<sup>8</sup>.

La liste du *Samyā-ratnākara*, qu'il décrit et les définit longuement<sup>9</sup>, en renferme 23 : *pataha*, *mardala*, *huddukā*, *karatā*, *ghata*, *ghaṇṇa*, *dhavasa*, *dhakkā*, *huddukā*, *kudud*, *ranjā*, *dimaruka*, *dhakkā*, *mandubhi*, *dhakkā*, *sellukā*, *ghallari*, *bhāna*, *trivāl*, *dandubhi*, *bheri*, *nīṣadna*, *tumbakī*.

La compilation des lexiques nous permettrait d'étendre encore cette énumération<sup>10</sup>. La plupart sont encore en usage dans l'Inde, sans compter des formes ou appellations nouvelles nombreuses, représentées dans les Collections des Musées indigènes et européens<sup>11</sup>, et dont nous devons faire maintenant la rapide analyse.

**Classification adoptée.** — Nous subdivisons les types de la classe *avanaddha* en 3 familles : A. Instruments à double membrane; B. Instruments à membrane simple; C. Tambours de basque et tambourins.

#### A. — INSTRUMENTS À DOUBLE MEMBRANE.

1° *Mridanga* ou *māhala*<sup>12</sup>. — L'antique *mridanga* (fig. 281\* et 282), le *muttinga* des textes pâlis, est appelé aujourd'hui, dans le sud de l'Inde, *māhala*; son nom persan serait *pak-khwa*.



FIG. 281\*. — *Mridanga* (du Nord).

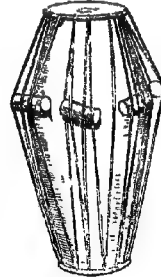


FIG. 282. — *Id.* (Lavoix, *Hist. de la mus.*, p. 320).

La caisse est une coque de bois, de forme elliptique; deux cercles de bois, à chacune des extrémités, servent à tendre les membranes qui les recouvrent, au moyen de tirants de cuir entrelacés, allant de l'un à l'autre. Des cylindres de bois, intraduits entre la paroi extérieure et les lanières, permettent d'accorder l'instrument, en augmentant plus ou moins la tension. Les 2 membranes sont accordées, l'une en unisson avec la tonique, l'autre avec la quarte ou la quinte; la plus petite est enduite d'une composition particulière de résine, d'huile et de cire. En manière d'ornement, une draperie brodée est généralement tendue sur le côté supérieur de la coque.

On joue du *mridanga* à l'aide du bout des doigts, du poignet et des autres parties de la main : la droite bat la plus petite membrane, la gauche la plus grande. D'après S. M. Tagore<sup>13</sup>, il sert à accompagner la musique sacrée, les chants d'un caractère élevé, tels que le *dhruvād*, avec la *mahatī-vīṇā* et la *rudra-vīṇā*; on l'emploie également dans les réceptions royales appelées *durbars*.

Il existe un *mridanga* de grandes dimensions, le *māhā-mridanga*<sup>14</sup>.

2° *Mardala*<sup>15</sup>. — L'étymologie (*mrit* = terre cuite) semble indiquer que le corps du *mridanga* était, à l'origine, en argile. C'est, du moins, le cas pour l'instrument classique analogue appelé *mardala*, *madala*, qu'on trouve aujourd'hui entre les mains des tribus montagnardes aborigènes.

8. *Id.*, I, vii, 7-8.

9. *Samyā-ratn.*, VI, 12-14 et 802-1155.

10. Voir encore *S. S.*, p. 177 et 102, et S. M. Tagore, *Short Notices*...

11. Le Conservatoire de musique de Paris en possède 22.

12. *Day*, *ouvr. cit.*, p. 137; Mahillon (*id.*), n° 32, p. 108 *Yatra-ko* *shas*, p. 98.

13. *Short Notices*, p. 25.

14. *Id.*, p. 22.

15. *Day*, *ouvr. cit.*, p. 137; Mahillon (*id.*), n° 40, p. 112.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

1. Voir plus haut, p. 340, note 5.

2. VI, 840-843.

3. Voir chap. III, p. 270-277.

4. *S. S.*, XXXIII (éd. K. M. XXXIV, 1 et suiv.).

5. *Comp. V. S.*, IV, 258.

6. *S. S.*, XXXIII (éd. K. M. XXXIV, 24). — Dans la *Rāṅgapaṇṇi* (p. 82 et suiv.), nous relevons les noms des instruments à percussion suivants : *panava*, *pataha*, *bhāṇubhi*, *horambha*, *bheri*, *jhanjhari*, *dandubhi*, *mura*ja, *mridanga*, *nandī-mridanga*, *āṅgingya*, *kustumā*, *gomukhī*, *mardala*, *mukunda*, *huddukā*, *veṇkī* ou *cenki*, *kratī*, *dindima*, *kintā*, *kanda*, *dardaru*, *dardarikā*, *kusumbāra*, *māṇḍukā*.

7. *Ed. Romberg*, 1882, I, vii, 5-6.

3° *Khol*<sup>1</sup>. — Le *khol* (fig. 283), plus récent, dont les parois de terre cuite sont entourées de bandes de cuir, et traversées dans le sens de la longueur par des tirants, rappelle les deux précédents; il accompagne les chants religieux tels que le *kirihana*, etc.

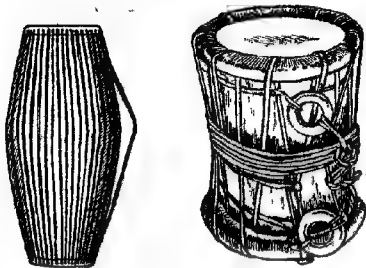


FIG. 283. — *Khol* (Mabillon). FIG. 284. — *Dhol* ou *dhol*. (ouvr. cité, p. 111).

4° *Dhol*<sup>2</sup>. — Le *dhol* ou *dhol* (fig. 284<sup>3</sup>), dont la forme et la construction varient, comme c'est, du reste, le cas pour tous ces instruments, suivant les régions, se compose généralement d'une mince caisse creusée dans un bloc de bois; les membranes sont tendues sur des cerceaux de chanvre fixés à la caisse, au moyen de lanières de cuir entrelacées, et la tension s'opère à l'aide d'anneaux de laiton, ou d'une bande de cuir passée autour de la caisse sur les lanières qu'elle serre plus ou moins. On en joue à la fois avec la main et avec une baguette, ou bien on ne frappe que la membrane droite à l'aide de 2 baguettes.

5°-6° *Dholaka* et *dakkā*<sup>4</sup>. — Le *dholaka* ou *dholuk*, et la *dakkā* ou *dhak*, sont presque identiques au *dhol*, mais un peu plus grands.

7° *Dholaki*<sup>5</sup>. — La *dholaki* ou *dholke*, au contraire, est plus petite et sert aux femmes du Dèkhan.

8° *Joraghāt*<sup>6</sup>. — Parfois 2 *dholas*, de dimensions différentes, sont accouplés et suspendus au cou de l'exécutant, l'un, à droite, battu avec une baguette, l'autre avec la main. Ce couple constitue le *joraghāt* (fig. 285).

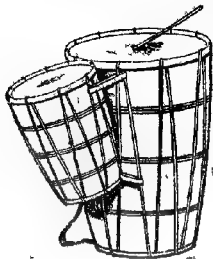


FIG. 285. — *Joraghāt* (Larousse, Dict., p. 246, n° 8).

9° *Jharjhara* ou *kārā*<sup>7</sup>. — L'ancien *jharjhara* est aussi désigné sous le nom de *kārā* ou *karrar*. Il se compose d'un fût de terre cuite, ayant la forme d'un tronc de cône, suspendu au cou, et joué avec une baguette; les membranes sont tendues à l'aide de lanières.

10° *Jagajhampa*<sup>8</sup>. — Ancien instrument guerrier comme le précédent, le *jagajhampa* s'emploie aujourd'hui dans les occasions de fêtes. Il est en bois et de forme plus basse; la tension se fait à l'aide de

lanières, mais n'est pas graduelle. Il se joue avec 2 baguettes.

11° *Damaru* ou *dagdaga* et *budbudika*<sup>9</sup>. — L'ancien *damaru*, appelé vulgairement *dagdaga* ou *dagd* (fig. 286<sup>10</sup> et 287) se trouve aujourd'hui spécialement entre les mains des charmeurs de serpents ou montreurs de singes. Le récipient a la forme d'un sablier; les deux membranes sont reliées et tendues par des cordes.

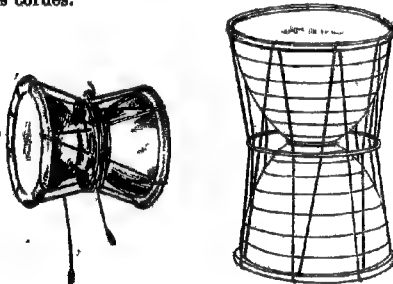


FIG. 286. — *Damaru* ou *dagdaga*. FIG. 287. — *Id.* (Larousse, ouvr. cité, p. 246, n° 11).

La façon dont on joue du petit modèle à main appelé aussi *budbudika*<sup>11</sup> est curieuse; au centre du récipient est attachée une corde, armée à son extrémité d'une petite balle de cuir ou de liège, laquelle, agitée par la main qui secoue l'instrument comme un tambour de basque, va frapper alternativement l'une et l'autre membrane.

12° *Hudukkā* ou *huruk*, *edaka*<sup>10</sup>. — Aussi déchuée est la *hudukkā*, en bengali *huruk*, appelée encore *edaka* ou *dudi*, dont la forme est la même, mais les dimensions plus grandes. Elle est parfois en métal; l'un des côtés est frappé à l'aide d'une petite baguette, l'autre avec la main.

#### B. — INSTRUMENTS À MEMBRANE SIMPLE.

Les instruments que nous venons de passer en revue sont tous à double membrane; mais il y a toute une série de timbales à simple membrane, tendues sur un récipient.

1° *Panava*<sup>11</sup>. — Le nom du classique *panava* est donné aujourd'hui à un petit tambourin de forme conique, en bois, dont la membrane est soumise au système de tension décrit pour le *mridanga*.

2°-3° *Tablā* et *bāhyā*<sup>12</sup>. — Deux petites timbales de cuivre, appelées *tablās* (fig. 288<sup>13</sup>), accordées, comme les 2 membranes du *mridanga*, à l'aide de tirants et de la même composition résineuse, lui sont préférées de nos jours dans le Dèkhan et le nord de l'Inde. Elle s'attachent généralement toutes les deux à la ceinture de l'exécutant. Parfois l'une d'elles est remplacée par une petite timbale de bois ou de terre cuite, de forme conique, appelée *bāhyā* ou *bāyā* (fig. 289<sup>14</sup>). La *tablā* se fait aussi en bois, sur le modèle du *mridanga*, et se joue de la main droite, tandis que la gauche frappe

1. Day (*id.*), p. 127; Mabillon (*id.*), n° 80, p. 112.  
2. Day (*id.*), p. 140; Mabillon (*id.*), n° 28, p. 100; *Yantra-kosha*, p. 98.  
3. Day, *ouvr. cité*, p. 140; Mabillon (*id.*), n° 38, 37; *Yantra-kosha*, p. 98-100.  
4. Day (*id.*), p. 140.  
5. Mabillon (*id.*), n° 36, p. 110; *Yantra-kosha*, p. 103.  
6. *Id.*, n° 35, p. 110; *Id.*, p. 100.  
7. *Id.*, n° 38, p. 111; *Id.*, p. 102.

8. *Id.*, n° 41, p. 112; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 9.

9. Day, *ouvr. cité*, p. 144.

10. Day, *ouvr. cité*, p. 144; Mabillon (*id.*), n° 42, p. 113; *Yantra-kosha*, p. 204.

11. Mabillon (*id.*), n° 22.

12. Day (*id.*), p. 137; Mabillon (*id.*), n° 20-21, p. 104; *Yantra-kosha*, p. 95.

13. Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

la *bānyā*; elle est alors appelée encore *datna* ou *dukshina* (droite). — Ce sont des instruments au son



FIG. 288<sup>a</sup> et 289<sup>a</sup>. — *Tabla* et *bānyā*.

doux et étouffé, usités dans la musique de chambre ou pour la danse, souvent en compagnie de la *sārangī* et de l'*esdrā*.

4° *Nāgarā* ou *nakkera*<sup>1</sup>. — La *nāgarā* ou *nakkera* (fig. 290<sup>a</sup>) passe pour être le très ancien *dundubhi* des littératures védique et sanscrite; on l'assimile encore à la *theri*. C'est une grande timbale, jouée avec deux baguettes recourbées, très usitées dans les temples et pour les fêtes religieuses. La coque, de forme hémis-

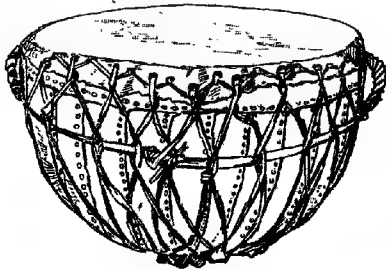


FIG. 290<sup>a</sup>. — *Nāgarā*.

sphérique, est en cuivre, en laiton ou en tôle rivés, quelquefois en terre cuite; les membranes de peau, d'un diamètre maximum de 0<sup>m</sup>,90, disposées sur des cercles de métal, sont tendues à l'aide de cordes ou de sangles entre-croisées et passant sous la coque. Ces timbales, surtout les plus petites, sont souvent tendues à l'aide d'un procédé spécial, qui consiste à revêtir la coque d'un réseau de sangles en acier tordu, auquel on attache la peau toute mouillée; elle se rétrécit en séchant.

5° *Mahā-nāgarā* ou *nāhabet*<sup>2</sup>. — La *mahā-nāgarā* est une très grande timbale, dont le diamètre atteint jusqu'à 1<sup>m</sup>,50; désignée sous l'appellation de *nāhabet* ou *nāhot*, elle a donné son nom à une sorte d'orchestre attaché au palais des nobles mahométans dans le Dékhan et l'Inde supérieure<sup>3</sup>.

6° *Kāradīsamelā*<sup>4</sup>. — Dans les temples civaïtes du Sud, pratiquant les rites phalliques du *linga*, on trouve en usage une forme de *nāgarā*, appelée *kāradīsamelā*, qui n'en diffère qu'en ce que ses dimensions

sont plus grandes, et que la coque est conique, avec un aplatissement au sommet du cône.

7° *Tāśā*<sup>5</sup>. — La *tāśā*, plus petite au contraire, a la forme d'un segment de sphère.

On emploie encore dans le *nāhabet* toute une série de timbales d'invention récente, de formes assez semblables, telles que :

8°-9° la *tikārā*, jouée simultanément avec la *dā-māmā*<sup>6</sup>, chacune à l'aide d'une baguette;

10°-11° la *degarā* et le *jhāridap*<sup>7</sup>, également accouplés;

12°-13° ou bien les deux *khoraḍaks* (fig. 291)<sup>8</sup>, que

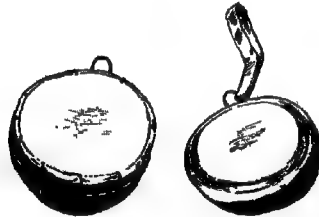


FIG. 291. — *Khoraḍak* (Mahillon, *ouvr. cité*, n° 29 et 30).

frappent les doigts et la paume de la main. L'instrument de droite donne une note plus élevée que le plus grand, placé à gauche.

14° *Gatha* ou *ghutru*<sup>9</sup>. — Tout à fait différent de forme et d'objet est le *gatha* ou *ghutru* (fig. 292), instrument ancien, ressemblant à un vase arrondi à large goulot, dont l'extrémité inférieure est ouverte et tenue en bas, entre les cuisses de l'exécutant assis à la mode orientale. Il frappe la membrane avec les doigts, le plat de la main ou le poignet, en différents endroits pour modifier le son, avec une grande virtuosité, lance l'instrument en l'air et le rattrape sans interrompre la mesure, et termine l'exécution en le laissant tomber dans ses mains ou sur le sol, comme pour le briser bruyamment. Les musiciens telugus le manient avec une véritable dextérité, et le joueur de *viṇā*, à laquelle il sert d'accompagnement, ralentit ou suspend la mesure pour permettre à l'artiste de multiplier ses effets. L'exemplaire du Musée de Bruxelles est en terre cuite.

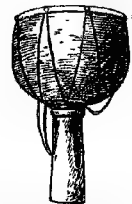


FIG. 292. — *Gatha* ou *ghutru* (Mahillon, *ouvr. cité*, p. 108).

#### C. — TAMBOURS DE BASQUE ET TAMBOURINS.

On trouve dans toutes les régions de l'Inde des espèces nombreuses de tambours de basque ou tambourins, différant assez peu de forme, mais réservés aux castes inférieures, aux religieux mendiants, aux troupes de bayadères, *bhazanas*, etc.; les musiciens professionnels s'en servent rarement.

1° *Dampā* ou *duffī*<sup>10</sup>. — Le plus grand de ces instruments est le *dampā* ou *duffī*, *duff*; il se compose d'une simple membrane tendue sur un cadre

1. Day (*id.*), p. 139; Mahillon (*id.*), n° 24, p. 166; *Yantra-kosha*, p. 101.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 139; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 27.

3. Voir chapitre suivant, p. 365.

4. Day (*id.*), p. 120.

5. Mahillon (*id.*), n° 23, p. 166; *Yantra-kosha*, p. 102.

6. *Id.*, n° 25 et 26.

7. *Id.*, n° 27 et 28.

8. *Id.*, n° 29 et 30.

9. *Id.*, n° 31, p. 108; Day, *ouvr. cité*, p. 103. Comp. *Sany-ratna*, VI, 1084.

10. Day, *ouvr. cité*, p. 141; Mahillon (*id.*), n° 15; *Yantra-kosha*, p. 198.

<sup>a</sup> Extrait de l'ouvrage du cap. C.-H. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et C<sup>e</sup>.

octogonal de bois, au moyen d'un réseau de sangles minces. On en joue avec les doigts de la main droite, et le médius de la main gauche, armé d'une baguette, frappe également à certains intervalles indiqués par le rythme.

2° *Dārā* ou *daera*<sup>1</sup>. — Le *daera* ou *dārā* se joue d'une façon analogue, mais il est rond, et n'a pas plus de 0<sup>m</sup>,30 de diamètre. On introduit le pouce de la main gauche dans un trou pratiqué à la partie inférieure de l'instrument, et le médius peut ainsi appuyer contre la membrane, pour hausser le ton.

3°-4° *Dindima* et *khanjari*<sup>2</sup>. — L'ancien *dindima* ou *dindimi*, comme la *khanjari* ou *khanjan*, plus petits, ont même forme et servent aux mêmes usages.

5° *Jhānjh-khanjari*<sup>3</sup>. — La *khanjari* est parfois pourvue de 2, 3 ou 4 couples de disques de métal, qui s'entre-choquent quand on secoue l'instrument (fig. 293<sup>a</sup>). A cet effet, des fentes sont pratiquées de distance en distance dans le cadre du tambour, pour recevoir les pièces métalliques; ce cadre est souvent richement ciselé, plaqué



FIG. 293<sup>a</sup>. — *Khanjari*.

d'argent, et revêtu de devises mythologiques. Pour accorder l'instrument, on répand de l'eau sur la membrane de vélin ou de peau. On le distingue sous le nom de *jhānjh-khanjari*.

6° *Thambatté*<sup>4</sup>. — Dans les provinces du Sud on rencontre encore un grand instrument rond de l'espèce du *dānpā*, de 0<sup>m</sup>,90 à 1<sup>m</sup>,22 de diamètre, appelé *thambatté*, qui est souvent associé, dans les exécutions des castes inférieures, avec le cor *kahalay* ou *kambu*.

#### IV. — Les instruments à percussion en métal.

Les Hindous ont possédé, dès les temps les plus anciens, des spécimens de la plupart des instruments rythmiques ou sonores en métal, imaginés aux diverses époques de la vie de l'humanité. De tout temps les types de la classe *ghana*, cymbales, crotales, castagnettes, etc., ont servi, dans les exécutions musicales hindoues, à marquer la mesure; l'usage des cloches, des clochettes, des gongs, est général dans toute la péninsule, et l'on y rencontre jusqu'au carillon ou *Glockenspiel*, au xylophone ou *claquebois* et à l'harmonica-coupe.

Renseignements fournis par les textes sanscrits.

— Les variétés de la classe *ghana*<sup>5</sup> dont traite le *Samgita-ratnākara* (VI, 15 et 1171-1207) sont : le *tāla*, cymbale; le *kamsya-tāla*, gong en métal de cloche (déjà cité dans l'*Āmāra-kośa*, I, vii, 4); la *ghaṇṭā*, cloche; la *kṣudrā-ghaṇṭikā*, clochette; la *jaya-ghaṇṭā*, la *kaṁrā* ou *kaṁrā*; la *gukil* et le *patla*.

La compilation de S. M. Tagore, *Samgita-sāra-saṁgraha*<sup>6</sup>, permet d'ajouter à cette liste quelques noms supplémentaires : *kara-tāla*, *kampikā*, *tudya*, *gharghara*, *jhampa-tāla*, *maṁjira*, *kataryankura*.

1. Day (*id.*), p. 141; Mahillon (*id.*), n° 18; *Yātra-kosha*, p. 210.  
2. Day (*id.*), p. 141; Mahillon (*id.*), nos 10 et 17; *Yātra-kosha*, p. 166 et 200.

3. Day (*id.*), p. 141; Mahillon (*id.*), n° 19; *Yātra-kosha*, p. 108.

4. Day, *ouvr. cit.*, p. 141.

5. La *Rāyapāṇi* jainiste énumère (p. 89 et suiv.) un certain nombre de ces instruments : *tāla*, *tāla*, *kāṇṭha*, *kamsyātāla*, *kamsika*, *ghaṇṭā*, *kṣudrayāṇṭā*, *kenajāṇṭā*, *kikikṇṭā*.

6. P. 198.

7. Voir encore, pour ce mot, chap. IV, p. 297.

**Classification adoptée.** — Nous classons les instruments de cette nature, dont nous avons relevé l'usage actuel, en 5 subdivisions : A, *Famille des cymbales*; B, *Famille des gongs*; C, *Famille des cloches*; D, *Famille des castagnettes*; E, *Instruments divers*.

#### A. — FAMILLE DES CYMBALES.

Le mot *tāla* désigne d'une façon générale les cymbales et les gongs hindous<sup>7</sup>.

1° *Tāla* ou *kara-tāla*<sup>8</sup>. — Les *tālas* ou *kara-tālas*, « cymbales à mains » (fig. 294<sup>a</sup>), sont des sortes de coupes, que l'exécutant tient par un gland de soie ou une poignée de bois, et frappe l'une contre l'autre, soit sur les bords, soit en dedans, soit en dehors, de façon à faire résonner des notes en accord avec la voix ou les autres instruments qui l'accompagnent. Il n'est pas rare d'entendre des professeurs émérites jouer des solos d'une exécution curieuse, sinon mélodique, grâce à la variété de la mesure<sup>9</sup>.



FIG. 294<sup>a</sup>. — *Tālas*.

2° *Jhānjā* ou *Jharjhari*<sup>10</sup>. — La plus grande espèce de cymbales est appelée *jhānjā*, *jhānj* ou *jhānjari*; elles ressemblent beaucoup aux cymbales torques ordinaires, et sont employées dans le *nāḥab*, ou bien, associées au gong (*kāmsya-tāla*), dans la rude musique des temples; leur diamètre va de 0<sup>m</sup>,25 à 0<sup>m</sup>,30.

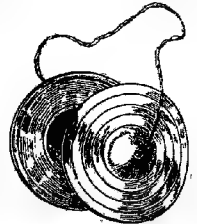


FIG. 295<sup>a</sup>. — *Jātras*.

3° *Jāira*<sup>11</sup>. — Les *jāiras* (fig. 295<sup>a</sup>), plus petites et plus épaisses, sont ordinairement reliées par une corde passée au centre; on les fait tinter à la façon d'une sonnerie électrique.

4° *Maṁdirā* ou *maṁjirā*<sup>12</sup>.

— Une autre variété est la *maṁdirā* ou *maṁjirā*, appelée, quand ses proportions sont plus grandes, *maḥā-maṁdirā*; comme les précédentes, elle sert à marquer la mesure dans les exécutions musicales.

#### B. — FAMILLE DES GONGS.

Le gong indien, qui n'a rien de commun avec le gong chinois, est un disque de bronze ou métal de cloche, de 0<sup>m</sup>,20 à 0<sup>m</sup>,30 de diamètre, qu'on emploie dans le rituel journalier des temples, ou qu'on fait retentir pour marquer les heures du jour. On le frappe avec un maillet de bois, et le son, d'une puissance de vibration très grande, ressemble assez bien à celui d'une cloche.

On lui donne les noms de *tāla*<sup>13</sup> ou *kāmsya-tāla*, en bengali *kamsi*<sup>14</sup> (fig. 296), *kāmsara*<sup>15</sup> (fig. 297), ou

8. Day, *ouvr. cit.*, p. 143; Mahillon (*id.*), n° 3; 4.

9. Meadows Taylor, *ouvr. cit.*, p. 244.

10. Day (*id.*), p. 143; *Yātra-kosha*, p. 108 et 180.

11. Day (*id.*), p. 143.

12. Mahillon (*id.*), n° 1 et 2; *Yātra-kosha*, p. 210 et 230.

13. Day (*id.*), p. 104; Meadows Taylor, p. 255.

14. Mahillon (*id.*), n° 5.

15. *Id.*, n° 6.

<sup>16</sup> Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.



encore de *ghari*<sup>1</sup>. Dans le sud de l'Inde, un petit ins-



FIG. 296. — *Kamsya-Ida*  
ou *kamsi*  
(Mahillon, *ouvr. cité*, n° 5).



FIG. 297. — *Kamsara*  
(*Id.*, n° 6).

trument de cette espèce, joué avec un frappeur en os recourbé, est appelé *jāyalaṭay* ou *semakalam*<sup>2</sup>.

#### C. — FAMILLE DES CLOCHES

L'Inde a connu, de toute antiquité, la cloche (*ghantā*) et l'a affectée aux offices des temples aussi bien qu'aux usages guerriers, ou bien l'a employée dans les concerts pour marquer la mesure.

1° *Jaya-ghantā*<sup>3</sup>. — L'ancienne cloche guerrière, *jaya-ghantā*, se trouve encore aujourd'hui suspendue dans les temples hindous; mais elle n'eut jamais les dimensions des grosses cloches de nos églises.

2° *Ghantā*<sup>4</sup>. — Les dimensions de la cloche ordinaire ou *ghantā* (fig. 298) ne dépassent guère 0<sup>m</sup>,30 en hauteur et 0<sup>m</sup>,15 en diamètre.



FIG. 298. — *Ghantā*  
(Mahillon, *ouvr. cité*, n° 8).

3° *Kshudra-ghantā*<sup>5</sup>. — La petite cloche, *kshudra-ghantā*, fait partie de l'orchestre hindou.

4° *Sapta-ghantikā* et *sapta-svarab*<sup>6</sup>. — Il en est de même d'un instrument plus récent, formé de 7 petites clochettes alignées, *sapta-ghantikā*, ou de 7 plaques de métal, *sapta-svarab*, qui se frappent avec un petit marteau recouvert de feutre: c'est le *Glockenspiel* ou carillon indien.

5° *Kshudra-ghantikā* ou *ghunghura*<sup>7</sup>. — De petites clochettes (ou grelots), *kshudra-ghantikā*, attachées

aux chevilles, sont encore employées par les bayadères ou nautch-girls; on les appelle aussi *ghunghura*, *gungurū*, ou *gharghard*, ou encore *gajelu*. Elles sont le symbole de la profession des danseurs-chanteurs des deux sexes; et, comme pour le cordon sacré des brâhmanes, leur prise de possession donne lieu à une sorte d'investiture, qui lie pour la vie la danseuse ou la chanteuse à sa profession. « On a attaché les clochettes », l'expression est passée en proverbe pour indiquer une promesse, un vœu dont on ne peut se dégager. Aucun danseur, aucune danseuse, ne se les passe aux chevilles sans les porter d'abord à son front et à ses yeux, en murmurant une courte invocation à quelque divinité hindoue ou mahométane<sup>8</sup>.

Leur doux tintement se mêle, non sans agrément, aux chants ou à la musique qui accompagne la danse; elles servent non seulement à marquer la mesure, mais à souligner l'accord de la danse et de la musique.

6° *Nūpura*<sup>9</sup>. — Quelquefois ces assemblages de grelots sont remplacés par des anneaux de métal creux, *nūpuras*, à l'intérieur desquels s'entre-choquent des boules de plomb.

#### D. — FAMILLE DES CASTAGNETTES

1° *Kurtar* ou *chittika*<sup>10</sup>. — Le tintement de ces grelots est parfois combiné dans un même instrument avec le cliquetis des castagnettes. Cet instrument, le *kurtar* ou *chittika* (fig. 299\*), se compose de deux petits morceaux de bois dur, de 0<sup>m</sup>,15 de long, aplatis d'un côté et arrondis de l'autre. On le tient dans une main, et on insère d'ordinaire les doigts dans un anneau fixé à chacune des faces arrondies; puis, en refermant la main après l'avoir ouverte, les deux surfaces planes frappent l'une contre l'autre, agitant et faisant résonner les grappes de grelots ou les pièces de métal attachées aux deux extrémités.

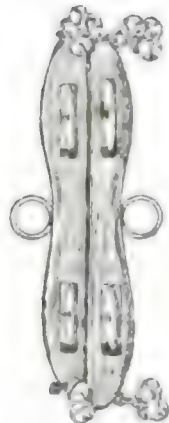


FIG. 299\*. — *Kurtar*  
ou *chittika*.

2° *Chakra*<sup>11</sup>. — D'autres castagnettes rondes appelées *chacras* (sc. *cakra*), d'ordinaire en bois et légèrement concaves, se rencontrent aussi dans l'Inde.

3° *Khattala*<sup>12</sup>. — On désigne encore sous le nom de *khattala* ou *khattali* une variété analogue de castagnettes, pouvant être rondes ou carrées, en bois ou en fer indifféremment. Leur effet, assez semblable à celui des très petites cymbales, n'est pas sans agrément entre des mains habiles.

#### E. — INSTRUMENTS DIVERS

L'Inde a connu encore quelques instruments d'une nature particulière, qu'on peut rattacher à la classe *ghana*.

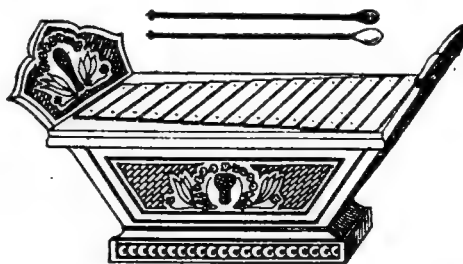


FIG. 300. — *Kinnery* (Clément, *Hist. de la mus.*, p. 130).

1° *Jālatharanginī*<sup>13</sup>. — La *jālatharanginī* est une sorte d'harmonica, formée de coupes de porcelaine ou de terre cuite, qu'on accorde dans le ton voulu en

1. *Id.*, n° 7; Day (*id.*), p. 104.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 104.

3. S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 14.

4. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 8; *Yantra-kosha*, p. 173-176.

5. *Id.*, n° 9.

6. Day (*id.*), p. 105, 106; S. M. Tagore, *Short Notices*, p. 32.

7. Day (*id.*), p. 104, 105.

8. Meadows Taylor (*id.*), p. 246.

9. Mahillon, *ouvr. cité*, n° 13; *Yantra-kosha*, p. 109.

10. Day (*id.*), p. 143.

11. *Id.*, p. 145.

12. *Id.*, p. 145; Mahillon (*id.*), n° 10; *Yantra-kosha*, p. 167.

13. Day (*id.*), p. 105.

\* Extrait de l'ouvrage du cap. C.-R. Day, avec l'autorisation spéciale de la maison Novello et Co.

remplissant plus ou moins d'eau les récipients. On en joue à l'aide de 2 baguettes minces recouvertes de feutre ou garnies de liège. Son usage remonterait au moins au VIII<sup>e</sup> siècle de notre ère.

2<sup>o</sup> **Kinnery**<sup>1</sup>. — Il existe d'autres instruments de même genre, sortes de xylophones, où les coupes sont remplacées par des lames sonores de bois ou de métal, de nombre et de forme variables.

Le *kinnery* (fig. 300) décrit par Fétis a 17 lames, dont la composition est un mélange de cuivre, d'argent et de bismuth. Sa longueur est de 0<sup>m</sup>,70; son timbre est pur et a beaucoup d'éclat.

## CHAPITRE VII.

### EXÉCUTION INSTRUMENTALE. — ORCHESTRES. CONCERTS. — TROUPES DE MUSICIENS.

**L'exécution instrumentale dans ses rapports avec les autres éléments du Samgita.** — Nous avons vu que l'union de la musique instrumentale (*śrōdyā*, *vādyā*, etc.) et du chant, avec la danse, la poésie et l'action scénique, constituait ce qu'on appelait le *gāndhārva*, ou encore, en raison de la supériorité du chant sur les autres éléments composant cet ensemble, le *samgita*<sup>2</sup>. Toutefois, l'exécution instrumentale avait, cela va sans dire, son emploi en dehors de cette sorte de concert de divers arts en vue de l'œuvre complète. Elle pouvait être considérée<sup>3</sup> comme unie au chant seul, auquel elle servait d'accompagnement, *gītā-nūga*; ou bien accompagner la danse seule, *nṛītā-nūga*; ou encore soutenir et accompagner ces deux éléments combinés; elle pouvait enfin être employée seule (*puṣhka*), sans le chant (dans les *nṛgitas* ou *bahirgītas* du théâtre, par exemple), sans la danse et la mimétique, et elle recevait alors le nom de *goshthi*, ou de *puṣhka-vādyā*.

**Orchestre complet ou réduit.** — De même, la réunion des divers instruments de musique appropriés pouvait, et devait dans certains cas, composer une sorte d'orchestre complet (*śarvā-tōdyā*); dans d'autres cas, au contraire, le nombre des instruments prenant part à l'exécution était réduit. Leur emploi était donc assujéti à des règles précises, et variait suivant les circonstances et les situations, dans la vie sociale comme au théâtre.

**L'orchestre scénique.** — Le *Nāṭya-pātra* donne la composition de l'orchestre scénique<sup>4</sup>. A un certain moment, vers le début de la représentation du drame *nāṭaka*, une batterie de tambour se fait entendre dans la coulisse; elle correspond à nos trois coups. On dépose alors sur la scène le tapis (*katapa-vinyāsa*) où l'orchestre doit prendre place. Puis à lieu la descente sur la scène; les chanteurs sortent de la coulisse par les deux portes et se disposent avec les

musiciens sur le tapis. Le tambour (*mārdangika*) se place face à l'orient avec les autres timbaliers (*pāṇa-vāka* et *dārdurika*) à gauche; à droite, face au nord, se met le premier chanteur (*gāyaka*), qui fait en quelque sorte fonction de chef d'orchestre, et bat la mesure en chantant; il a à sa gauche le joueur de luth (*vainavika*), puis le joueur de *vīṇāci* (*vaiṇavika*), et la flûte (*vamṣa-vādaka*), et en face de lui le groupe des chanteurs et des chanteuses.

**Les autres orchestres.** — Il va de soi qu'en dehors du théâtre l'orchestre n'était pas réduit aux seuls instruments indiqués par Bharata, mais que d'autres instruments en plus ou moins grand nombre pouvaient, suivant les cas, entrer dans sa composition. On est fondé à supposer que tous les instruments ne jouaient pas seulement à l'unisson dans les ensembles, mais quelques-uns au moins à l'octave; et même nous avons vu que les tambours et les chalumeaux, par exemple, accompagnaient à la quarte ou à la quinte, voire à la tierce<sup>5</sup>, etc.

**Occasions où l'orchestre complet entrait en jeu.** — Dans la vie sociale, comme au théâtre, l'orchestre était au complet lors des grandes cérémonies, ou alors qu'il s'agissait de fêter une circonstance heureuse. Parmi les occasions où tous les instruments (*śarvā-tōdyā*) entraient en jeu, les textes sanscrits énumèrent<sup>6</sup> : le sacre d'un roi, les processions, un festival ou jubilé, toutes les grandes solennités, un mariage, la prise du cordon sacré dans la caste brâhmanique, un événement extraordinaire, un présage de calamité, les luttes (organisées sur la scène<sup>7</sup> ou ailleurs), les alarmes, les batailles, les mêlées, la représentation du drame *nāṭaka*, les circonstances où dominaient les sentiments de l'héroïque ou du terrible; — et encore : le retour d'une personne chère, la prise de possession d'une ville ou d'une maison, la naissance d'un fils, les rites propitiatoires pour la fondation et l'érection du théâtre<sup>8</sup>, etc., etc.

**Occasions où un orchestre réduit intervenait.** — Au contraire, l'orchestre était réduit dans les cérémonies moindres, dans les circonstances tristes ou pénibles, ainsi que dans les intervalles des chants et des danses sur la scène<sup>9</sup>.

**Effets du jeu instrumental.** — Le jeu des instruments, ajoutant les textes sanscrits<sup>10</sup>, donne de l'énergie, développe l'héroïsme, émeut le cœur et chasse le mal et l'impureté. C'est ainsi qu'au théâtre, dans le préambule de la représentation, qui comprend une série d'actes et de rites religieux destinés à écarter tous les obstacles, l'orchestre fait entendre les diverses parties du *nṛgita* dans le but d'amadouer les mauvais génies (*dākyas*, *dānavas*, *rakṣasas*), de les empêcher, par le plaisir qu'ils prennent à cette exécution, de troubler le spectacle<sup>11</sup>; — ou encore, car la légende se contredit, dans le but de les effrayer et de les chasser par le bruit des chants et les sons de l'orchestre, qui accompagnent la récitation de la *nandī*, sorte de bénédiction ou de prière propitiatoire<sup>12</sup>.

**L'orchestre hindou moderne, sa composition**<sup>13</sup>. — L'orchestre hindou est habituellement composé aujourd'hui des instruments suivants<sup>14</sup> : 2 *śārang*

1. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 308-309.

2. Voir chap. IV, p. 285.

3. *Samg.-ratn.*, VI, 16-17.

4. Ch. XXXIII (cité dans notre *Contribution à l'Étude de la musique hindoue*, p. 80, note 10). Comp. S. Lāvi, *Théâtre indien*, p. 370.

5. Voir chap. VI, p. 385, 388.

6. *N.-c.*, XXXIII, 21 et suiv.; II, 39; III, 92; — *Samg.-ratn.*, VI, 19-21; VII, 14-15.

7. *N.-c.*, III, 92 : au son de tous les instruments, parmi lesquels sont cités les *pankhas*, *dundubhis*, *mṛdangas* et *panavas*.

8. *N.-c.*, II, 39.

9. *Samg.-ratn.*, VI, 21.

10. *Id.*, VI, 22.

11. *N.-c.*, V, 40.

12. *Id.*, XXXVI, 23-28. — Comp. chap. I, p. 260, et chap. III, p. 270.

13. Day, *ouvr. cité*, p. 93.

14. Tous ces instruments ont été étudiés dans le chapitre précédent, auquel nous renvoyons une fois pour toutes.




et 1 *tamburi* (instruments à cordes); 1 *mukavind* ou *hautbois*; 1 *mathala* ou une paire de *tablâs* (tambour, timbales); 1 *gruti* ou *cornemuse*. Parfois, dans le sud de l'Inde, à la *sarangî* on substitue un violon européen, accordé à la façon d'une *vind* ou d'une *sarangî*, et à la *mukavind* une clarinette. On fait encore usage, pour les exécutions musicales, de cymbales et de diverses espèces de cloches, et on goûte assez l'emploi occasionnel de l'harmonica appelée *jâla-tharyangini*, ou du carillon indien, la *sapta-ghantika*.

**Soirées mondaines, concerts**<sup>1</sup>. — Dans les soirées mondaines que s'offrent les personnes des classes élevées, l'usage est de s'assurer le concours de quelques instrumentistes, et d'organiser des concerts où la *vind*, employée seule ou en paire, joue le principal rôle, avec accompagnement d'un *mathala* ou d'une paire de *tablâs* et d'un *gatha*.

**Réunions musicales cultuelles, ou bhazanas**<sup>2</sup>. — Les membres des différentes castes ou sectes organisent également entre eux, à dates fixes, des réunions cultuelles, soit dans des maisons particulières, soit dans les temples : on y chante des hymnes religieux, *kirthanas*, *gîtas* et *kruthis*, au son d'instruments variés. L'usage de ces exécutions musicales, appelées *bhazanas*, est universel. L'orchestre, plus ou moins complet suivant les moyens des groupes organisateurs, comprend soit 2 *tamburis*, 2 *sarangis* ou 2 violons, 1 *mathala*, 1 *gruti*, 1 *sîdâr*, et une paire de *tablâs*; — soit 1 *tamburi*, 1 *sarangî*, 1 *mathala*, 1 *sîdâr*, une paire de *îdâs* (cymbales) et une paire de *tablâs*; — soit encore seulement 1 *tamburi*, une paire de petites cymbales, 1 tambour ou 1 tambourin vulgaire, comme la *khanjari*.

Dans les hautes classes, on se met en frais pour se procurer de bons artistes et obtenir une exécution parfaite. Cher les gens du commun, on sacrifie tout au bruit : chacun à tour de rôle, pour montrer sa dévotion, chante en tournant sans égard au ton et à la mesure, tandis que les camarades battent les tambours, ou soufflent dans une espèce de sifflet appelé *sîlu*, en employant tels autres instruments qu'il leur convient; et le tout produit, comme on peut l'imaginer, une véritable cacophonie.

**Musique des temples**<sup>3</sup>. — Les temples ont leur musique spéciale. Chez les *lingâyits*, « porteurs de phallus », et les autres sectes givâites, on l'appelle *kârttisameta*, du nom de la grande timbale conique qui y joue le rôle principal, et dont le rythme particulier peut se traduire par la notation

● ● |, pour les airs légers et vifs, et , pour ceux d'un caractère triste et funèbre.

Sur la côte de Malabar et au Travancore, on lui donne le nom de *sopânam*, « degré », du fait que, dans chaque temple de quelque importance, des exécutants, placés sur les marches conduisant à l'autel principal, interprètent pendant certains offices une musique vocale et instrumentale particulière.

**Les cloches et le gong**<sup>4</sup>. — L'emploi du gong (*kânsya-tâla*) et de la cloche (*ghantâ*) se retrouve partout. Il n'est pas une cérémonie du culte qui ne commence sans un tintement de clochette, répété de

temps en temps selon le rituel. Cet usage de la cloche aux offices, commun à la plupart des religions et des sectes hindoues, paraît, aussi bien que celui du cha-pelet, avoir été emprunté à l'Inde par l'Eglise chrétienne, grâce à l'intermédiaire des bouddhistes<sup>5</sup>.

**Les musiciens mendiants des rues**<sup>6</sup>. — Il existe plusieurs sortes de mendiants des temples et des rues, tels que les *Dasaris* *vishnouites*, dont l'instrument préféré est un petit tambour de côté, appelé *dinni*, tels que les *Andis*, sorte d'outcasts givâites, qui frappent le petit gong *semakalam*. Les uns et les autres portent souvent un cor, et mendient leur vie en chantant de plaintives ballades au coin des rues.

**Troupes de musiciens ou melas**<sup>7</sup>. — A côté de ces mendiants isolés, il y a de véritables troupes organisées de musiciens professionnels, ou *melas*, dont le métier est de se faire entendre dans les cérémonies des temples, les fêtes, les noces et fêtes et les divers « *tamâshas* » des rues. Dans le sud de l'Inde, ces compagnies nomades se recrutent surtout dans une caste de barbers telugus, appelée *mangula-vândlu*, d'où le nom donné à leur musique bruyante et discordante, où la mélodie, si l'on peut dire, est entièrement étouffée par le cliquetis des cymbales, le bruit incessant du tambour, le bourdon perçant et prolongé des cornemuses; et qui, remarque plaisamment le capitaine Willard, gagne à être entendue à une certaine distance.

Le nombre des instruments employés par ces *perya-melas* ou *patha-melas* (musiques des rues) varie beaucoup : il peut aller de 4 jusqu'à 30. Elles comprennent généralement soit 1 ou 2 *nâgasvâras*, 1 *gruti*, 1 tambour (*dhol*), une paire de cymbales (*ghans*); soit 1 *mukavind*, 1 flûte, 1 flageolet, 1 *gruti* et 1 tambour (*dhanak*)...; mais il n'est pas rare de leur voir donner la préférence à des instruments de fabrication européenne, à de vieilles clarinettes, des flûtes et des flûtes.

**La musique du nâhabet**<sup>8</sup>. — Une institution bien particulière à l'Inde est celle du *nâhabet* (qu'on prononce *nâbot*). C'est une sorte de fanfare que certaines personnalités hindoues ou mahométanes, certains princes spirituels (*gurus* ou *sudânis*), certains temples ou sanctuaires, ont, par privilège spécial, le droit d'attacher à leur service. Postée sur les *nâhabet-khanehs*, c'est-à-dire sur les terrasses, les balcons, les tours, les portes des villes, des palais, des temples ou des forteresses, elle sonne, à heures fixes du jour et de la nuit, des airs non notés, transmis par la tradition, d'un caractère très particulier, d'un effet sauvage, d'un charme impressionnant, surtout quand ils se font entendre au milieu du silence de la nature endormie.

Dans ses *Ain-i-Akbari* (vol. I, *Ain* 19)<sup>9</sup>, Abul-Fazl donne d'intéressants renseignements sur la composition de l'orchestre du *nâhabet*, installé dans le palais des empereurs mongols, *Naqqarah-khanah*, et sur les diverses parties de l'exécution musicale à laquelle il y était procédé. « Autrefois, la troupe se faisait entendre quatre *gharis* avant le commencement de la nuit, et de même quatre *gharis* avant le lever du jour; aujourd'hui, elle joue d'abord à minuit, au moment où le soleil commence son ascension, puis, la seconde fois, à l'aurore. Un *ghari* avant le lever du

1. Day, *ouvr. cité*, p. 92.

2. Day, *ouvr. cité*, p. 93.

3. *Id.*, p. 94.

4. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 243.

5. A. Barth, *Les Religions de l'Inde*, p. 126. Un des personnages de la trinité hindoue ou *triamurti*, à *Elephantha*, est représenté tenant en main une cloche (Day, *ouvr. cité*, p. 93).

6. Day, *id.*, p. 97.

7. *Id.*, p. 95.

8. Meadows Taylor, *ouvr. cité*, p. 243, 250.

9. Voir, pour plus de détails, *The Naqqarah-khanah, and the Imperial Musicians*, p. 211-216. Comp. chap. II, p. 272, 273; ch. I, p. 266.

soleil (avant minuit ?), des musiciens se mettent à jouer du *surna* (chalumeau) et éveillent ceux qui sont endormis; et un *ghari* après le lever du soleil, ils exécutent un court prélude, au cours duquel ils battent quelques coups de *kuwaryah* (timbale), soufflent de la grande trompette (*karana*), du *nafr* (petite trompette), et jouent des autres instruments, à l'exception de la timbale *naggarah*. Après une courte pause, les *surnas* se font entendre à nouveau, sur l'indication de jouer donnée par les *nafrs*. Une heure plus tard, les *naggarahs* commencent à résonner, et tous les musiciens entonnent le *chant de bénédiction*<sup>1</sup>. Après quoi, ils exécutent 7 sortes de compositions...

Parmi les instruments de musique employés dans le *Naggarah-khanah*, l'ouvrage d'Abul-Fazl mentionne : 1° le *kuwaryah*, ou timbale au son sourd, communément appelé *damamah*, dont il y a environ 18 paires; 2° le *naggarah* (ou grande timbale *nagarā*), 20 paires; 3° le *dulul* (timbale *dhul*), 4 exemplaires; 4° le *karana* (ou *kurna*, grande trompette d'or, d'argent, de cuivre ou d'autre métal), dont on ne joue jamais moins de 4 à la fois; 5° le *surna* (chalumeau), 9 exemplaires du type persan ou hindou; 6° le *nafr* (*nafari*, petite trompette), 1 exemplaire de chaque type persan, européen et hindou; 7° le *sinj* (ou cor, *gringa*), en forme de corne de vache, qui va par paire; 8° le *sang* (grandes cymbales, *shanjhi*), 3 paires.

L'empereur Akbar lui-même ne craignait pas de faire sa partie dans le *nahabct*. « Sa Majesté a une connaissance de la science musicale qui dépasse celle que peut avoir un musicien accompli, et possède également un grand talent d'exécution, spécialement sur le *naggarah*<sup>2</sup>. »

Aujourd'hui<sup>3</sup>, le *nahabet* ne se compose pas d'un aussi grand nombre d'instruments. La plupart des *nahabet-khanahs* possèdent seulement 1 paire de grands *nahabets*; 2 paires de *nakheras*, avec d'autres tambours au besoin; 1 *kurna*, si le rang du maître le comporte; 1 ou 2 *tuturis*; 1 paire ou 2 de cymbales; 1 ou 2 *ndgasdras*, accompagnés de leur bourdon de cornemuse; et parfois 1 ou 2 *nugs* ou flûtes à bec. Aussi l'effet produit par ces orchestres modernes est-il moins imposant qu'il pouvait l'être autrefois.

**La musique des nautchs**<sup>4</sup>. — Les concerts-pantomimes appelés *nautchs* dans l'Inde actuelle, par corruption du sanscrit *nāṭya* (danse mimiquée, représentation théâtrale), et que nous connaissons sous le nom plutôt impropre de *dances des bayadères*, ont leur musique spéciale, désignée par les termes *taffa*

ou *keylika*, et sont exécutés par des musiciens et danseurs des deux sexes, tout à fait de second ordre. Ils appartiennent à une caste spéciale, dénommée *mela-kdra-jāti* dans l'Inde méridionale; leur troupe constitue le *chinnna-mela*<sup>5</sup>. L'orchestre usuel se compose de 2 *sdrangis* (ou de 2 violons accordés à la mode hindoue), d'une paire de timbales (*mrindanga* ou *tabla*), de 1 bourdon de cornemuse (*gruti-upanga*) et d'une paire de cymbales (*tdlas* ou *jātras*)<sup>6</sup>.

Le spectacle<sup>7</sup> commence habituellement par un chant de bienvenue ou de bénédiction (*mangala*), dont les paroles saluent les principaux personnages présents; puis le chef de la troupe, tenant en main les cymbales, fredonne ou chante une espèce d'accompagnement, *konnagolu*<sup>8</sup>, scandé par le bruit des cymbales, et auquel s'ajoute le tintement des clochettes attachées autour des chevilles des danseuses. Pendant ce temps, les autres artistes, abandonnés à eux-mêmes, jouent et parfois chantent en chœur en toute indépendance, sans se préoccuper de la mesure et du pas des danseuses, tel ou tel air ou *rāga*, très doucement. La danse terminée, le véritable concert-pantomime commence. On exécute surtout des *javadis* et des *pathams*; une voix chante le solo, et le chœur reprend doucement le refrain. Les *nautch-girls*, pour nous servir de l'expression anglo-indienne, ou bayadères, miment le chant, en avant des musiciens. Leur danse consiste surtout à rendre exactement les sentiments et les passions qu'expriment les paroles chantées, à l'aide de gestes, d'attitudes, de mouvements lents des bras et du corps et de jeux de physionomie, dans lesquels elles mettent plus ou moins de retenue ou de hardiesse, suivant la qualité des spectateurs. Parfois le soliste chante des strophes sanscrites ou *astapathis*; et les instruments jouent une sorte d'accompagnement doux et monotone, sans mesure bien définie, qui soutient la voix ou alterne avec elle. On termine ces spectacles-pantomimes — bien particuliers aux peuples orientaux, et auxquels les spectateurs étrangers, désappointés, trouvent généralement peu de charme, faute d'en comprendre et d'en apprécier le véritable caractère<sup>9</sup> — par la reprise du *mangala*.

A vrai dire, la plupart des troupes de *nautchs* ne sont pas composées d'artistes de premier ordre; et ce n'est pas par le spectacle de ces exhibitions qu'on peut se faire une idée exacte du caractère de la danse et de la musique hindoues.

1. Ce chant était probablement analogue au *mangala* par lequel se commencent et se terminent toutes les exécutions musicales dans l'Inde (V. chap. V, p. 338).

2. Comp. chap. I, p. 280.

3. *Day, over. etc.*, p. 96.

4. *Day, over. etc.*, p. 97.

5. Le mot *chinnna* signifie, en sanscrit, prostifé.

6. « Huit bayadères s'avancent avec un pas balancé; elles sont entourées de joueurs de tambour, de flûte, de cymbales antiques, d'une sorte de liège dont la note unique va faire la base de tout le concert. » (R. de BORMANN, *Mémoires d'aujourd'hui*, 3<sup>e</sup> série, « Les Bayadères de Madras », p. 327. Paris, Ollendorff, 2<sup>e</sup> éd., 1885.)

7. Comp. chap. VIII, p. 371, les descriptions de *nautchs* par quelques voyageurs.

8. Voir chap. V, p. 337-338.

9. « Ces danses paraissent insipides à la plupart des Européens. Il en fut de même pour moi pendant le premier quart d'heure; mais, en pénétrant mieux le détail infini des gestes, des attitudes, des frémissements et des menus jeux de physionomie, je me attachai peu à peu à ce spectacle avec un intérêt dont je ne me serais pas d'abord cru capable. C'est que, par de très petits mouvements, les lèvres ont mille façons de sourire, les yeux de s'exprimer, les joues de bouger, le front de s'éclaircir, le cou de se raidir, la poitrine de se contracter, les bras de s'anoblir, les paupières de se crispier, les pieds de se déplacer, le corps

de se tordre. Il semble que les générations de danseuses, par leurs études traditionnelles, aient soumis plus de muscles à l'action directe de la volonté.

« Ce qui fait que, pour commencer, l'Européen ne se plait pas à cet amusement, c'est qu'il n'a pas l'œil assez exercé pour déceler les nuances de ces mouvements et leurs treillisements successifs; que, par manque d'éducation, sa vue reste grossière. Il faut de l'attention pour s'intéresser à cette mimique, être très près regardant pour en comprendre toutes les délicatesses, avoir une annualité patiente et raffinée pour s'y presser. Comment faire croire à la vivacité la plus agitée quand on peut éprouver un charme particulier à suivre pendant dix minutes la lenteur du mouvement progressif qu'il faut à de beaux yeux fermés pour se souvenir ? »

« Mais une fois qu'on s'est initié et qu'on a pris goût, l'on comprend tout sans effort; alors la fraîcheur d'intérêt qu'entraînent autour de vous ces corps toujours en mouvement vous berce; sous l'action de cette musique haletante sans grands écarts de tonalité, tout languit en vous, et l'on rêve les yeux ouverts devant des visions qu'on peut chercher. » (R. de BORMANN, *over. etc.*, p. 328-329.)

Comp. *Revue l'Inde du Sud* (I, p. 157-167, *La Bayadère de Tanjore*) de M. Meunier, à qui il fut donné d'avoir, par moments, « la vision de l'Inde véritable, de cette Inde qu'on ne voit pas, de cette Inde fermée à l'Européen qui, s'il en a forcée les portes et soulevé les nuages, n'en peut que par surprise entrevoir un pauvre détail... »

## CHAPITRE VIII

## CARACTÈRES DE LA MUSIQUE DE L'INDE

## Jugement d'ensemble sur la musique de l'Inde.

— Quel est le caractère de la musique de l'Inde, que nous venons d'étudier à différentes époques de son histoire? Quel jugement peut-on porter sur la théorie musicale de l'époque classique, qui s'est, comme nous l'avons vu, transmise sans grands changements, à travers les traités des divers auteurs, jusqu'à nos jours? Quelle impression peuvent produire sur les esprits des Occidentaux les manifestations de cet art original et bien national, qui, depuis de si nombreux siècles, a servi et sert encore aux institutions religieuses et profanes, comme aux plaisirs et au délassement des innombrables populations auxquelles se sont étendus les bienfaits de la civilisation indienne?

**Nécessité de faire abstraction de nos préférences actuelles.** — Pour répondre, avec quelque chance de vérité et d'exactitude, à ces questions complexes et délicates, il convient tout d'abord de faire abstraction de nos idées parfois trop absolues en matière musicale, et de bien nous pénétrer de cette idée qu'il y a eu, qu'il y a et qu'il pourra y avoir encore, de par le monde, une musique différente de celle à laquelle nous sommes habitués aujourd'hui.

**Les nombreux dialectes de la musique.** — Comme on l'a dit<sup>1</sup>, « la gamme des sons parlés est variable selon les temps et les pays. Il en est de même des dialectes de la musique. Chaque civilisation a adopté une ou plusieurs gammes, constituées, selon son degré d'avancement, plus ou moins scientifiquement ou arbitrairement, en dehors desquelles tout lui semble barbare ou anormal. Cette impression est fautive. Il existe d'autres modes que notre gamme majeure, notre gamme mineure sous ses deux formes, et notre gamme chromatique enharmonisée par le système du tempérament<sup>2</sup>. Tous les vieux modes subsistent par cela même qu'ils ont existé et qu'ils ont eu leur raison d'être logique, tous les modes exotiques méritent d'être connus et étudiés. Et c'est peut-être dans un retour vers l'emploi de ces multiples tonalités mélodiques, d'une richesse expressive et pittoresque inépuisable, combinées et revivifiées par l'admirable technique harmonique de nos jours, embellies et parées des trésors de l'orchestration qui progressent encore, que réside l'avenir prochain de l'évolution musicale. »

## Relativité des lois et des principes esthétiques.

— « Le sentiment de la musique, remarque Fétis<sup>3</sup>, chez les nations comme chez les individus, est en raison de la conformation du cerveau... Les relations des sons n'affectent pas de la même manière les peuples de races différentes; ce qui charme l'un déplaît à l'autre. » Un des musiciens les plus compétents de l'Inde, T. M. Venkatesha Castri, déclare que notre musique européenne, jouée sur le piano ou l'harmo-

nium, paraît discordante à ses compatriotes; accoutumés à la mélodie simple, ils sont déconcertés lorsqu'ils entendent plaquer sur le piano un accord de cinq ou six notes<sup>4</sup>. De même, les tonalités de la musique hindoue reposent sur des principes antipathiques à notre sentiment. « En nierons-nous la réalité? Leur opposerons-nous notre gamme diatonique, affirmant qu'elle seule est dans la nature? Démonstrerons-nous notre proposition par des théories basées sur les longueurs proportionnelles des cordes et sur les harmoniques des tubes sonores? Qu'importe tout cela pour des peuples autrement organisés, dont l'instinct musical s'est manifesté dans des conditions différentes, et qui ont affectionné ces petits intervalles de son qui mettent notre oreille au supplice?... Il y a eu, il y a encore des peuples conformés d'une autre manière, lesquels n'ont pas été pour cela privés des jouissances que procure la musique<sup>5</sup>. » Comme le faisait observer encore Helmholtz, « ... les gammes, les modes et les modulations ont subi de nombreuses modifications, et cela non seulement chez les peuples incultes ou sauvages, mais même dans les périodes historiques et chez les nations où la civilisation humaine s'est épanouie dans toute sa fleur. — Il en résulte, et cette proposition n'est pas toujours prise en considération par les théoriciens et les historiens actuels de la musique, il en résulte, dis-je, que le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais qu'il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore<sup>6</sup>. »

**Éléments de différenciation des musiques hindoue et européenne.** — Ce qui caractérise surtout la musique hindoue, par rapport à la nôtre, c'est :

1° L'emploi dans la trame mélodique, ou plus fréquemment dans les ornements introduits dans la mélodie, d'intervalles moindres que le demi-ton, à peu près analogues à notre quart de ton;

2° La genèse toute différente de la gamme, et, par conséquent, la différence de tonalité des échelles musicales-types (*shadjâ* et *madhyama*), constituées par des intervalles ne correspondant pas exactement à ceux qui séparent les sept notes de notre gamme diatonique, soit majeure, soit mineure;

3° L'emploi — à côté des deux formes de la gamme — de nombreuses échelles diatoniques, ou modes, où l'ingéniosité hindoue s'est donné libre carrière dans le choix des intervalles, pour varier le dessin mélodique;

4° La non-identité de la tonique ou de l'initiale avec la note finale, et conséquemment la faculté de terminer la mélodie par une note autre que la tonique;

5° L'absence de silences et de soupirs, au moins dans la notation classique, et l'habitude de finir sur un temps faible, généralement le dernier temps de la mesure, qui donne aux airs hindous une conclusion indéfinie et nous les fait paraître inachevés;

6° La variété et la complexité du matériel rythmique;

7° L'absence de changements de ton ou de modulation, si ce n'est d'un mode à un autre, toutes les gammes commençant par la note initiale *sa*;

1 A. Lavoignac, *La Musique et les Musiciens*, p. 431.

2 On a souvent, après Helmholtz, fait justement ressortir les imperfections de la gamme dite tempérée. « La musique fondée sur la gamme tempérée doit être considérée comme une musique imparfaite, les inférences à notre sensibilité et à nos aspirations musicales. Si nous la supposons et même si nous la trouvons belle, cela provient uniquement de ce que notre oreille a été systématiquement faussée depuis l'enfance. » Helmholtz, *Le Son et la Musique*, 2<sup>e</sup> éd., p. 120.)

3 L'oreille ne s'est habituée aux perpétuels à peu près du tempéra-

ment qu'au prix d'une partie de sa sensibilité naturelle » (A. Lavoignac, *La Voix, l'Oreille et la Musique*, p. 164.)

3. *Histoire de la Musique*, t. II, p. 1.

4. Cité par le cap. Day, p. 50.

5. Fétis, *op. cit.*, t. II, p. v, vi.

6. Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p. 306.

8° Le caractère homophone et purement mélodique de la musique hindoue.

Nous allons reprendre un à un ces 8 éléments de différenciation que nous venons de distinguer, pour essayer d'en expliquer l'origine et la raison d'être, ou d'en montrer la conséquence et l'influence sur les destinées de la musique hindoue.

1° **Emploi du quart de ton; son existence réelle dans la théorie et dans la pratique musicales hindoues.** — Il est absolument indéniable que la théorie hindoue connaît un intervalle de son que nous pouvons assimiler à notre quart de ton (il en diffère à peine de plus d'un comma), et que cette *pruti*, pour lui donner son véritable nom<sup>1</sup>, est employée, depuis un lointain passé et aujourd'hui encore, dans la pratique musicale. Toute la technique hindoue repose sur la division de l'octave en 22 de ces intervalles; ce qui ne veut pas dire que la mélodie procède uniquement par quarts de ton; jamais, en aucun temps et chez aucun peuple, il n'y eut de chants de cette espèce. Une pareille musique « nous endormirait, nous jetterait dans une langueur rêveuse et stupide, si elle montait et descendait toujours par gradations insensibles l'échelle des vibrations sonores ». La trame de la mélodie hindoue est donc tissée sur une gamme diatonique, progressant par intervalles déterminés et variables suivant ses nombreux modes, mais toujours divisée, comme dans notre musique européenne, en 7 notes : *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*.

C'est cette variabilité de grandeur et de position des intervalles qui distingue les modes entre eux. Or, parmi les 23 espèces d'échelles usitées dans le système de Soma, pour nous en tenir à cet exemple, il en est plusieurs qui ne présentent qu'un simple intervalle d'une *pruti*, de certaines notes à la suivante. Il suffit d'un simple coup d'œil aux tableaux des pages 321-323 (que complète celui de la page 290), pour se rendre compte que c'est bien le cas pour les échelles *vasanta-bhairavi*, *mlava-gauda*, *hambira*, *kurnati*, *de-gakshi*, *cuditha-nata*, *riti-gauda*, *abhir*, *kalyana*, *kambodi*, *samantha* et *saranaga*<sup>2</sup>. Chaque fois que nous entendons ces notes à intervalles augmentés ou réduits, différents de ceux que nous admettons aujourd'hui, notre oreille est affectée d'un défaut de justesse; mais disons-nous bien qu'il en va de même pour les Hindous, dont nos tons et demi-tons ne satisfont pas davantage la délicatesse auditive.

Le quart de ton, qui existe donc bien — contrairement aux doutes émis par plusieurs musiciens européens mal informés — dans le dessin de la mélodie hindoue, est d'un emploi plus fréquent encore au cours des nombreux ornements et broderies de petites notes, que les exécutants ajoutent à volonté, à propos

comme hors de propos, au thème qu'ils ont à interpréter. Dans l'exposé que nous avons eu à faire de certains points de la théorie de Soma, nous avons signalé et défini quelques-unes de ces délicates nuances d'intonation qu'indique sa notation originale, et qui, admises déjà par la théorie antérieure, ont été d'une pratique constante jusqu'à l'époque actuelle, à la fois dans la musique vocale et dans la musique instrumentale<sup>3</sup>. Des savants modernes, ignorant tout de l'Inde, ont essayé de nier ces raffinements si appropriés au caractère hindou, et de les réduire à une pure spéculation scientifique. « Ils supposent que ces différences sont si faibles, qu'il faudrait une éducation incroyablement raffinée de l'oreille pour en apprécier l'effet esthétique ». Mais le témoignage unanime des textes<sup>4</sup>, les affirmations des musiciens indigènes<sup>5</sup>, comme les observations des Européens, qu'un long séjour dans l'Inde a mis à même de bien connaître les procédés de sa musique<sup>6</sup>, renversent leur fragile hypothèse.

**Constata-tion du quart de ton chez les Grecs.** — On peut répudier, comme le faisait déjà Platon<sup>7</sup>, l'usage de ces nuances imperceptibles ou désagréables pour notre organisme; on est cependant obligé d'en reconnaître et d'en admettre l'existence, non seulement dans l'Inde, mais chez la plupart des peuples orientaux et dans la Grèce même. Ici comme là, les intervalles musicaux arrivèrent à se rétrécir jusqu'aux quarts de ton. Les variétés subtiles d'intonation que les Grecs désignaient par le nom de *chroai* (*χρῶαι*, couleurs, nuances), aussi bien que leur genre chromatique et enharmonique, s'étaient, dès avant Pythagore, le créateur de la science acoustique chez les Hellènes, introduits dans la monodie et dans la musique instrumentale.

**Son explication par une finesse auditive supérieures.** — « Il est naturel, remarque à ce sujet M. Gœvaert, qu'un peuple dont la finesse d'oreille était proverbiale dans l'antiquité, ait cherché à utiliser des nuances peu sensibles pour nous autres modernes, absorbés que nous sommes par des combinaisons d'un autre ordre. De toute manière, l'existence d'un art aussi raffiné nous forcerait à admettre chez les anciens un rare talent pour l'exécution musicale, si nous ne savions d'ailleurs, par des rapports dignes de foi, que le public grec et romain montrait à cet égard un goût très éclairé, et relevait avec sévérité la moindre inadverdence du chanteur ou de l'exécutant virtuose<sup>8</sup>. »

**Richesse et nuances délicates de la gamme des sons parlés dans l'Inde.** — Combien cette remarque judicieuse s'applique plus exactement encore au peuple hindou, dont la phonétique possède tant de

1. Voir chap. IV, p. 326 et chap. V, p. 323.

2. A. Langsd, *ouvr. cité*, p. 87.

3. Dans les 6 premières de ces échelles, c'est entre *mrda-ma* et *ma* que se place cet intervalle réduit à un plus simple expression; — entre *tiwara-dha* et *ni* pour l'échelle *riti-gauda*; — entre *tiwara-ri* et *nidharana-ga* pour l'échelle *abhir* et pour *kalyana*, qui présente encore le même intervalle entre *mrda-pa* et *pa*; — entre *tiwara-dha* et *kakati-ni* pour *kumbodi*; — entre *tiwara-dha* et *kakati-ni* pour *samantha*; — enfin de *mrda-pa* à *pa* pour *saranaga*.

4. V. chap. IV, p. 324.

5. Voir chap. VI, p. 341, 343, 354 et 253.

6. Helmholtz, *ouvr. cité*, p. 370.

7. Voir notamment chap. IV, p. 286-287.

8. Voir, entre autres, S. M. Tagore, *Six Principal Râgas*, Introduction, p. 7.

9. Parmi lesquels on peut citer, avec les cap. Willard, Day, etc., le cap. Meadows Taylor (Voir chap. VI, p. 335. — Comp. plus loin p. 369 et 473).

10. Le peu d'estime qu'avait Platon pour les genres de musique qui

admettent des intervalles plus petits que le demi-ton ressort de ce passage : « Il est plaisant, en effet, Socrate, de voir nos musiciens, avec ce qu'ils appellent leurs nuances diatoniques, l'oreille tendue comme des curieux qui sont aux écolles, les uns disant qu'ils discernent un certain ton particulier entre deux tons, et que ce ton est le plus petit qu'on puisse apprécier; les autres, au contraire, soutenant que cette différence est nulle; mais tous d'accord pour préférer l'autorité de l'oreille à celle de l'esprit. » (*République*, L, v.). — On pourrait rapprocher de cette critique la boutade du *Charlot de terre cuite*, où Maitreya se moque de ceux qui vocalisent le *kakati* (intervalle de son minuscule). Comp. ch. I, p. 264.

M. Bourgaud-Ducoudray (*Études sur la musique ecclésiastique grecque*, p. 2, 3, 4) a reconnu dans la musique byzantine « le fréquent usage d'intervalles altérés d'un quart de ton », et « ces variétés de genres de chant désignés par les anciens sous le nom de *γρῶναι* ». Il voit l'influence de l'Asie et un « emprêtement du goût de l'Orient sur celui de l'Occident ».

11. A. Gœvaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 34. — Comp. Helmholtz, *ouvr. cité*, p. 371.

nuances délicates et subtiles du son parlé, soit en voyelles, soit en consonnes, « dont le besoin ne se fait pas sentir pour nous, que nous n'employons pas, dont nous n'avons même pas l'idée », mais « que toute bouche humaine pourrait arriver à émettre, après une étude plus ou moins prolongée ».

La langue sanscrite, pour nous en tenir à la principale langue littéraire de l'Inde, a 9 voyelles simples, 4 diphthongues, 33 consonnes proprement dites, 2 autres sous d'une nature particulière (le *visarga* représentant une aspiration très faible, et l'*anuvāda* une résonance nasale), en tout 48 sons représentés par autant de signes. L'alphabet sanscrit comprend donc deux fois autant de signes que l'alphabet grec ou latin. Cette différence est due, en partie, à l'existence dans la langue sanscrite de sons inconnus au grec et au latin, en partie à la perfection d'un alphabet qui exprime par des signes particuliers toutes les nuances de la prononciation<sup>1</sup>. Quoi d'étonnant à ce que cette multiplicité, cette subtilité du son parlé, ait son analogue dans la ténuité de l'intervalle musical-type, ou *śruti*; à ce que l'oreille hindoue perçoive et admette des molécules de son dont notre appareil auditif a perdu l'habitude? Combien de modulations primitives ont été s'atténuant et ont fini par se perdre, par suite d'une sorte d'atrophie de nos organes vocaux et auditifs, et au fur et à mesure que le langage écrit s'est trouvé emprisonné dans des moules d'où il n'est plus sorti? Comme le suppose M. A. Langel<sup>2</sup>, « il peut sembler assez probable que le langage primitif de l'homme, comme l'est encore celui de tout enfant, était un gazouillement, un chant, une modulation, dont le timbre variait par d'insensibles gradations... Tout ce que l'acoustique peut apprendre sur la formation et le développement des langues, c'est qu'elles ont dû avoir, au début, un caractère tout musical et une richesse presque infinie d'inflexions ».

**Difficulté de leur perception par les oreilles européennes.** — Les Orientaux en général, et l'Hindou en particulier, plus qu'aucun autre peuple gardien fanatique de toutes les traditions, ont conservé quelques-unes de ces nuances phonétiques ou musicales, qui surprennent et déconcertent les oreilles européennes, comme l'indique cette constatation récente d'un Anglais habitant la péninsule, dont on ne niera ni la compétence ni la franchise : « Il faut, toutefois, quelque temps pour que l'oreille européenne s'habitue à saisir ces intonations [musicales]. De même qu'il est difficile d'arriver à prononcer les diverses consonnes *t, d, n, s* [de l'alphabet sanscrit], de même il est très difficile et pour moi impossible de distinguer les subdivisions ténues de notre gamme [hindoue], que l'indigène instruit sait apprécier et peut désigner au fur et à mesure de leur audition<sup>3</sup>. »

**2<sup>e</sup> Genèse de la gamme hindoue.** — Le dessin de la gamme hindoue n'a pas été tracé comme celui de la gamme moderne. Il n'y a rien là qui doive nous surprendre : l'histoire de la musique démontre que la gamme n'a jamais été et n'est point chose tout à fait rigide et absolue; que, si elle renferme certains

éléments à peu près constants, elle possède en même temps une certaine élasticité dans le choix des autres<sup>4</sup>.

Tandis que la théorie moderne, basée sur le système des quintes pythagoriciennes et, plus récemment, sur la connaissance des harmoniques, repose, en Europe, sur les rapports vibratoires des notes, dont les intervalles (c'est-à-dire leur distance exprimée par le rapport de leurs vibrations dans le temps d'une seconde), inégaux dans la gamme dite exacte, ont été égalisés dans la gamme dite tempérée, le fondement de la théorie des Hindous réside dans la *śruti*<sup>5</sup>. Ils ont empiriquement dégagé la division du son musical la plus minime que percevait leur oreille, et ont donné à cette unité sonore le nom de *śruti* (audition). Leur instinct esthétique les avait, d'autre part, amenés à découvrir l'octave, c'est-à-dire l'espace entre deux sons de même nature; cet espace s'est trouvé rempli par 22 de ces quantités irréductibles. Mais, parmi ces 22 sons précédant par intervalles égaux, continus et monotones, leur oreille leur a fait distinguer et choisir 7 sons intermédiaires, dont la distance leur a paru harmonieuse, et qui se trouvaient séparés les uns des autres par des espaces inégaux. Ce furent les 7 notes de leur gamme (*sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*), distribuées dans l'octave les unes avec 4, les autres avec 3, d'autres avec 2 *śrutis*, c'est-à-dire séparées de la note précédente par 4, 3 ou 2 intervalles équidistants. La gamme diatonique hindoue était créée.

**Les deux gammes-types *śhādja* et *madhyama*.** — L'ancienne théorie connaît deux formes de la gamme, *śhādja*-et *madhyama-grāma*, sans parler d'une 3<sup>e</sup> forme purement théorique, *gāndhāra-grāma*, « inusitée sur la terre ».

**Les deux méthodes, ancienne et moderne, de disposition des *śrutis* dans l'octave.** — Nous avons vu<sup>6</sup> quelle était la disposition de leurs *śrutis*, jusqu'à l'époque moderne où — on ne sait trop quand, ni comment, ni pourquoi — l'habitude est intervenue, postérieurement au traité de Soma (xvii<sup>e</sup> siècle), de placer la tonique *sa*, non plus sur le 4<sup>e</sup>, mais sur le 1<sup>er</sup> degré de l'échelle, et de la faire suivre, au lieu de la faire précéder de ses 4 *śrutis*, etc. Tous les historiens de la musique européens, et même certains théoriciens indigènes, comme S. M. Tagore, suivent cette dernière méthode, erronée au moins par l'interprétation de la technique ancienne; car, absolument contraire à la théorie classique, elle ne permet plus de comprendre, comme nous l'avons fait voir, les définitions des rapports des notes et de la formation des gammes<sup>7</sup>. Il y a là une erreur évidente, dont l'effet a été de modifier tous les intervalles de l'octave hindoue, sauf celui de quarte et de quinte.

#### 1<sup>o</sup> MÉTHODE CLASSIQUE.

**Tonalité de la gamme *śhādja*.** — Dans la gamme-type ou *śhādja-grāma*, — qu'on peut regarder comme constituée par une quinte grave de 13 *śrutis* suivie d'une quarte aiguë de 9 *śrutis*, ou encore par 2 tétra-

disire entre la quinte et l'octave); d'autres, au contraire, comme nous l'avons vu (Orientaux, Hindous, Grecs), pouvaient et pouvaient encore des subdivisions musicales raménées au quart de ton. Voir A. Langel, *ouvr. cité*, p. 110, 126.

6. Voir chap. IV, p. 296.

7. Ch. IV, p. 290-297.

8. Voir plus haut, chap. IV, p. 286, 288, 292-298. — S. M. Tagore (*The Musical Scales of the Hindus*, cité par le cap. Day, p. 15) indique bien l'existence de la méthode ancienne, diamétralement opposée, dit-il, à l'usage moderne; mais il a le tort de ne pas s'y conformer dans son exposé, par suite erroné, de la théorie musicale classique.

1 A. Lagnieu, *ouvr. cité*, p. 430, 431.

2 Voir à ce sujet le *Manuel pour étudier la langue sanscrite* d'Abel Bergaigne, Paris, Vieweg, 1864, auquel nous empruntons ces indications grammaticales.

3 *Ouvr. cité*, p. 77, 78, 79.

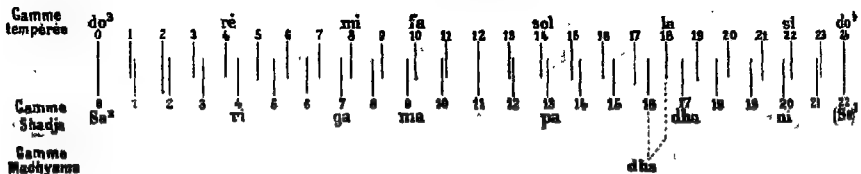
4 Traduction extraite d'une Lettre à l'auteur de M. E. P. Atkinson, 29 septembre 1898.

5 Comp. plus haut, p. 287. « Certaines nations sont accoutumées à de larges intervalles musicaux... Les vieilles gammes grecques n'avaient que deux notes » (tonique, seconde, quarte, quinte et une note intermé-

cordes de 9 *crutis*, séparés par les 4 quarts de ton de la quarte à la quinte, — les intervalles sont, répétons-le, de 3 quarts de ton (*crutis*) entre *sa* et *ri*, de 2 entre *ri* et *ga*, de 4 entre *ga* et *ma*, de 4 entre *ma* et *pa*, de 3 entre *pa* et *dha*, de 2 entre *dha* et *ni*, enfin de 4 entre *ni* et le *sa* d'une octave supérieure<sup>1</sup>.

**Correspondance avec la gamme européenne tempérée.** — Aucun de ces intervalles, sauf ceux de l'octave et de la quarte augmentée (*ma*##=*fa*), ne coïncide exactement avec ceux qu'offrirait notre gamme chromatique d'ut majeur, dont on aurait divisé chacun des 12 demi-tons en deux parties égales ou quarts de ton<sup>2</sup>. La lecture du *Tableau comparatif* de la page 294 montre que la *cruti*, un peu plus grande que le quart de ton européen, en diffère de 1 savart, soit d'un peu plus de  $\frac{1}{8}$  de comma<sup>3</sup>. De même la différence entre l'intervalle de quinte hindoue (de *sa* à *pa*) et notre quinte tempérée (d'ut à sol) est minime : la quinte hindoue serait plus haute de 2<sup>7</sup>/<sub>8</sub>, soit d'un peu plus de  $\frac{1}{3}$  de comma. Tous les autres intervalles hindous sont plus bas : celui de quarte<sup>4</sup>, de 2<sup>7</sup>/<sub>8</sub>; celui de sixte de 6<sup>7</sup>/<sub>8</sub> (un peu plus de  $1\frac{1}{4}$  comma); celui de seconde, de 9<sup>7</sup>/<sub>8</sub>, 12 (un peu plus de  $1\frac{2}{3}$  comma). Quant à ceux de tierce et de septième, ils correspondent à nos intervalles de tierce et de septième mineures, avec une différence en moins de 6<sup>7</sup>/<sub>8</sub> pour *ga* (un peu plus de  $1\frac{1}{4}$  comma), et de 2<sup>7</sup>/<sub>8</sub>, 5 pour *ni* (moins de 1 comma).

Evidemment celles des notes hindoues (*ri*, *ga*, *dha*) qui s'écartent de plus d'un comma de nos intonations modernes sonnent faux à nos oreilles européennes. Nous nous sommes cependant cru autorisé, en partant de *sa*=*do*<sup>5</sup>, à admettre la concordance des notes de la gamme hindoue *shadja* avec celles d'une gamme européenne où la tierce et la septième seraient diminuées, — sorte de mode mineur, « de mode malade », pour nous servir de l'heureuse expression de M. A. Lavignac<sup>6</sup>, — et à établir la relation suivante : *sa ri ga ma pa dha ni sa*=*do ré mi fa sol la si* *do*.



Et nous avons pour les gammes hindoues, comparativement aux gammes européennes, les différences en savarts indiquées ci-dessous :

	Seconde	Tierce	Quarte	Quinte	Sixte	Septième
Gamme tempérée { en plus	4,6			2,2	1,8	
en moins		4,6	2,3		(0,8)	2,3
Gamme exacte { en plus	3,8			1,7	10,9	
en moins		1,2	1,7		(2,7)*	0,8
* (un Madhyama)						

On voit que la correspondance avec la gamme tempérée d'ut majeur, et surtout avec la gamme des

**Correspondance avec la gamme dite exacte.** — Si, au lieu de comparer la gamme *shadja* avec notre gamme tempérée, nous la comparons avec la gamme dite exacte, l'écart, plus grand encore pour la seconde, la tierce et la septième, devient de moins de  $\frac{1}{3}$  de comma pour la quarte et la quinte, de  $\frac{1}{2}$  comma pour la sixte; et nous avons, comparativement à la gamme (mineure) des physiciens, les différences en savarts suivantes :

	seconde	terce	quarte	quinte	sixte	septième
Différences en plus.		10,1	10,7	1,7	1,7	
— en moins.					2,7	0.

**Tonalité de la gamme madhyama.** — La gamme *madhyama* ne diffère de la gamme-type que par la position de *pa* un degré plus bas dans l'échelle, ce qui modifie l'intervalle entre *ma* et *pa* et lui donne 3 *crutis* au lieu de 4, tandis que l'intervalle suivant, de *pa* à *dha*, devient possesseur de 4 *crutis*. Cette différence d'un quart de ton est insignifiante, c'est-à-dire ne peut se traduire dans notre notation européenne<sup>7</sup>.

**Correspondance avec les gammes européennes.** — La correspondance avec les gammes européennes est donc la même que pour *shadja*, sauf en ce qui concerne la quinte, qui est plus basse de 11<sup>7</sup>/<sub>8</sub> (plus de 2 commas), au lieu d'être plus haute de 2<sup>7</sup>/<sub>8</sub>.

## 2<sup>e</sup> MÉTHODE MODERNE.

**Correspondance des intervalles hindous et européens.** — Si, suivant l'usage actuel dans l'Inde et celui adopté par les auteurs européens, on fait suivre les sept notes, au lieu de les faire précéder, des *crutis* qui leur sont propres, on comprend que la correspondance, que nous essayons d'établir entre les gammes hindoues et européennes, ne soit plus la même. L'échelle hindoue concorde alors un peu plus exactement avec la gamme d'ut majeur, comme le montre le tracé suivant :

1. Voir chap. IV, p. 294.  
2. Comp. chap. IV, p. 294 et suiv.  
3. Le savart (s) est la 301<sup>e</sup> partie de l'octave; le comma vaut 57,4. Voir p. 294, note 5.  
4. De la tonique à la quarte, ou de la quarte à l'octave.  
5. Voir chap. IV, p. 293-294.  
6. « Le mode mineur est un mode malade, dont certains membres sont volontairement atrophiés par les musiciens, tout comme les hor-

physiciens, est plus exacte encore dans ce système de disposition des *crutis* que dans le précédent. Pour tou-

teilleurs le font pour les plantes, lorsqu'ils veulent créer de nouvelles variétés, plus belles à leur idée, mais assurément moins naturelles et moins robustes... Les sons nouveaux qu'on y introduit ainsi ont une parenté moins directe, un rapport moins simple avec la tonique, le principal, d'où résulte la sensation de vague qui caractérise le mode mineur et en fait le charme un peu triste » (*La Musique et les Modes*, p. 59).

7. Comp. chap. IV, p. 293, et voir le tableau, p. 291.

les intervalles l'écart est moindre d'un comma, sauf pour l'intervalle de sixte, où il est de 1 1/4 comma environ (gamme tempérée), et de 2 commas environ (gamme des physiciens). Aussi a-t-on pu, en parfaite connaissance de cause, assimiler les deux échelles modernes hindoue et européenne. « J'ai essayé vainement, disait sir W. Jones, de découvrir la plus légère différence, dans la pratique, entre l'échelle indienne et la nôtre; mais, me délassant de l'insuffisance de mon oreille, je priai un professeur de musique allemand d'accompagner sur le violon un joueur de luth hindou, qui exécutait, d'après la musique, des airs populaires sur les amours de Krishna et de Râdhâ; il m'assura que les échelles étaient les mêmes. Plus tard, M. Shore m'a déclaré que quand un artiste indigne chantait dans le ton de son clavecin, la série des 7 notes hindoues lui paraissait monter comme la nôtre, avec une tierce diésée (*by a sharp third*)<sup>1</sup>. »

Pour conclure, nous estimons, jusqu'à preuve du contraire, que, dans la transcription des anciens airs notés du *Saṃgīta-ratnākara* et du *Rāga-vibodha* par exemple, c'est-à-dire antérieurs au xvi<sup>e</sup> siècle, on doit employer le système classique de disposition des *grūtis*, et réserver la méthode moderne, si méthode moderne il y a, pour la transcription des mélodies modernes.

3<sup>e</sup> Richesse en modes de la musique hindoue. — Pour varier le dessin mélodique et remédier à la monotonie inévitable d'airs calqués sur les deux seules gammes si peu différentes que nous venons de voir, les hindous ont eu, comme tant d'autres, l'idée de modifier les intervalles de leurs 7 notes et de les disposer autrement sur les 23 degrés de l'échelle. Ces variations successives ont donné naissance à une quantité considérable de modes (les 23 *melas* de Soma, les 12 *thātas* hindoustanis, les 72 échelles karnâtiques), où les notes ne procèdent plus seulement par intervalles de 2, 3, 4 *grūtis*, mais par intervalles de 1, 2, 3, 4, 5 et 6 *grūtis*, c'est-à-dire de quart de ton, de demi-ton, d'un ton et demi, etc.

Les notes ou intervalles altérés et les modes. — A côté des 7 notes naturelles prennent donc place des notes altérées, distribuées de façon différente suivant les systèmes, mais toujours sur les degrés restants de l'échelle, sur certaines *grūtis* non encore occupées par les notes naturelles.

Système de Bharata. — Le *Nāṭya-śāstra* désigne ces altérations par le mot *śādhāraṇa* ([son] intermédiaire); il semble n'en reconnaître que deux, qui s'emploient dans les 18 types de mélodies sacrées, alors que *gāndhāra* ou *nishāda* sont augmentés; l'*ānura* et la *kikālī*<sup>2</sup>. Mais ces *jātis* peuvent encore être composées sur des échelles à six ou à cinq notes; la suppression d'une ou deux notes de la série amène une modification des intervalles, et donne par suite naissance à de véritables modes, non encore dénommés et catalogués dans Bharata.

Système de Cārngadeva. — L'école de Cārngadeva (et de ses imitateurs) reconnaît 12 notes altérées;

mais, comme le faisait déjà observer Soma, ces 12 altérations se réduisent en réalité à 7 : dans 7 cas seulement les notes dites *vikṛitas* changent de place dans l'échelle et, par suite, d'intonation; elles sont alors *bhānas*, différentes. Dans les 5 autres cas, les noms attribués aux notes ont seuls changé, à la suite d'une modification toute théorique dans le nombre de leurs *grūtis*; mais la hauteur du son est restée la même<sup>3</sup>. Comme nous venons de le remarquer pour le système de Bharata, ces altérations ont pour effet de modifier les intervalles respectifs des notes de la gamme diatonique; elles donnent, en fait, naissance à de véritables modes. Mais il faut arriver jusqu'au *Rāga-vibodha* (du moins dans l'état actuel de nos connaissances des textes), pour voir classer ces nombreuses variétés d'échelles et leur voir attribuer des dénominations spéciales.

Système de Soma. — Soma admet 15 altérations, qui ne donnent de même, en réalité, que 10 sons nouveaux, par suite de doubles emplois : 5 des échelons restent à l'état de *grūtis*, sans être élevés à la dignité de notes, pures ou altérées. La série des sons investis de cette qualité est ainsi de 17, et non de 14 comme dans le système de Cārngadeva; ils constituent une sorte de gamme chromatique. Loin de s'émousser, le sentiment délicat des nuances les plus minimes est donc allé, dans l'Inde, en augmentant avec le temps. C'est parmi ces 17 sons, dans la série complète des 23 *grūtis*, que les théoriciens font choix des 7 notes qui, selon la disposition de leurs intervalles, donneront naissance à des échelles diatoniques ou modes distincts. Le système de Soma compte ainsi 23 *melas*, dans lesquels les tons ou les demi-tons de notre gamme tempérée sont remplacés, dans un ordre variable, tantôt par des intervalles de 1 *grūtī*, comme nous l'avons indiqué plus haut<sup>4</sup>, tantôt par les intervalles ordinaires de 2, 3, 4 *grūtis*, tantôt enfin, dans la structure des *rāgas* régionaux (*deśis*), par des intervalles de 5 ou 6 *grūtis*<sup>5</sup> (échelles *gudhā-vardī*, *mallārī*; échelles *puḍḍhā-ndā*, *sāraṅga*).

Système karnâtique actuel. — Enfin, dans le système karnâtique actuel, on compte jusqu'à 72 échelles<sup>6</sup>.

Variété d'expression et richesse mélodique. — Du fait de l'emploi de ces nombreux modes, la musique hindoue possède une grande variété d'expression musicale et une richesse mélodique à peu près unique au monde. Sans doute il s'est glissé bien des dissonances dans le dessin de la mélodie; mais il faut remarquer que si, habitués à entendre toujours plusieurs notes à la fois, nous percevons dans l'harmonie les dissonances et les consonances par une sensation immédiate et directe, il n'en va pas absolument de même dans la mélodie, où les impressions sont successives, partant moins exigeantes, et qui jouit ainsi d'une liberté plus grande. Privée des ressources de l'élément harmonique, qui représente la couleur, la musique homophone des peuples de l'Orient devait prendre sa revanche dans le dessin mélodique; elle a été ainsi amenée à découper de plusieurs façons l'espace musical. « Notre

<sup>1</sup> *Overr. cit.*, p. 141-142. — C'est à tort qu'on a rangé sir W. Jones parmi les auteurs faisant, de propos délibéré (comme Étius, *ouvr. cit.*, t. II, p. 206, note), coïncider la gamme hindoue avec l'échelle européenne (la, si, do, ré, mi, fa, sol). La vérité est que sa méthode d'association dénotait l'hésitation; il se contredit plusieurs fois. Sauf dans ses transcriptions des airs de Soma, et sauf dans le tableau (p. 142) qu'il insère dans son mémoire, — d'après une communication de sir Francis Prynne relative à la description de la viṇā, — il admettait (p. 142, 143) la correspondance de sa à *do*. Voir chap. IV, p. 203.

<sup>2</sup> Voir chap. IV, p. 268.

<sup>3</sup> Voir chap. IV, p. 298-299.

<sup>4</sup> P. 348.

<sup>5</sup> On compte 5 intervalles de *śādhāraṇa-ga* à *śivatarāma-ma* et de *dha* à *mridu-va* dans l'échelle *puḍḍhā-vardī*; de *sa* à *śivatarāma-ri* et de *pa* à *śivatarāma-dha* dans l'échelle *mallārī*; et 6 intervalles de *sa* à *śivatarāma-ri* et de *pa* à *śivatarāma-dha* dans l'échelle *puḍḍhā-ndā*; de *pa* à *śivatarāma-dha* dans l'échelle *sāraṅga*. — Voir *Rāga-vib.*, t. 29, p. 23; et comp. chap. IV, p. 290. — La musique ecclésiastique grecque ou byzantine connaît aussi des intervalles de 3 quarts et de 5 quarts de ton (Bourgault-Vicoquand, *ouvr. cit.*, p. 63).

<sup>6</sup> Voir chap. V, p. 323-329.

compas retombe toujours aux mêmes points entre une tonique et son octave; » le compas léger des Hindous se pliait et traçait sur cette distance des intervalles plus variés. Et « comme le plaisir de la mélodie consiste précisément dans l'appréciation des intervalles musicaux successifs, chaque mode avait ainsi un caractère original et pour ainsi dire personnel. Pour peu qu'on goûte la musique, on sent très bien la différence entre les modes majeur et mineur, les seuls malheureusement que comporte notre musique moderne »; les Hindous, il n'en faut point douter, appréciaient les nuances de leurs nombreux *râgas* fondés sur les différents modes. Ainsi s'explique que, en l'absence des puissants moyens d'expression que donnent l'harmonie, l'association des instruments et des sons, leur musique ait pu conquérir un si grand empire sur les âmes<sup>1</sup>.

**4° Distinction entre la tonique ou initiale et la note finale.** — A cette musique mélodique la tonalité, « c'est-à-dire la parenté visible des notes avec la tonique, qui sert comme d'âme à la musique moderne », n'est pas aussi nécessaire qu'à l'harmonie. Il ne faut donc pas s'étonner que, dans l'Inde comme en Grèce, on n'ait pas senti la nécessité stricte de terminer le chant par la tonique de la gamme dans laquelle le morceau était écrit. Les Grecs le terminaient d'ordinaire non sur la tonique, mais sur sa quinte. Les Hindous, qui distinguaient la tonique (*amça*) de l'initiale (*graha*) et de la finale (*nyāsa*), obéissaient à des règles fixes, établies sur le degré de parenté ou de relation des notes entre elles, mais « n'hésitaient pas à abandonner la mélodie sur une consonance quelconque de la tonique, la laissant pour ainsi dire en l'air, sans la ramener à son point de départ<sup>2</sup> ».

**5° Conclusion indécise des airs hindous.** — Cette pratique, jointe à l'habitude presque constante de finir, non sur le temps fort ou premier temps de la mesure, comme nous faisons, mais sur un temps faible, et généralement sur le dernier temps de la mesure, donne à leurs airs une conclusion indécise, qui contribue à les faire paraître imprécis et inachevés à nos yeux et à leur communiquer un caractère plaintif et monotone<sup>3</sup>.

**Absence de silences et de soupirs.** — La théorie classique semble, au moins dans la notation, ignorer les temps vides, les *χαρόναι* des Grecs, nos silences et nos soupirs. On a pu voir, par les airs notés de Çārngadeva reproduits au chapitre IV<sup>4</sup>, que toutes les barres étaient remplies, parfois par la multiple répétition de la note initiale de la mesure, et que ces notes répétées n'étaient aucunement liées à la première, puisque toutes se chantaient, soit sur une seule syllabe tenue, soit même sur des syllabes différentes du texte. Cette absence de temps de repos, ce remplissage des barres de mesure, cette répétition des mêmes notes soutenues qui sonne à nos oreilles comme une sorte d'accompagnement de pédale, ne sont pas faits pour remédier au caractère naturellement monotone que nous reconnaissons à la musique hindoue<sup>5</sup>.

## 6° Richesse et complexité du matériel rythmique.

« Cette musique est mesurée, c'est-à-dire subdivisée en portions de temps mathématiquement égales, et fortement rythmée par une certaine proportion observée dans la disposition, dans le nombre et dans l'étendue des membres et des périodes. Mais la complexité et la variété de forme des mesures, le caractère irrégulier et changeant du rythme, dérouteront nos habitudes européennes. Comme la Grèce, l'Inde, à côté des durées normales ou rationnelles, réduites à des nombres entiers, emploie des durées irrationnelles, qui ne peuvent s'exprimer que par des fractions du temps premier.

En second lieu, l'étendue des membres rythmiques, la coupe des périodes, présentent une abondance de formes inconnues à notre art moderne. « Celui-ci ne connaît, en général, que des périodes construites par la répétition infinie de membres de quatre mesures s'enchaînant d'après un procédé uniforme<sup>6</sup> ». Cette régularité monotone, qu'impose la convention au rythme des compositions modernes, n'est pas admise dans l'Inde, où, comme dans tout l'Orient, l'importance et le développement donnés au dessin rythmique s'expliquent par ce fait que, en l'absence du mariage des consonances et des accords, « c'est en lui seul que consiste la richesse de l'accompagnement<sup>7</sup> ». Nos musiciens trouveraient certainement trouver dans cette partie de l'art oriental des sources d'instruction fécondes et des modèles dignes de leur étude.

## 7° Absence de changements de tons ou de modulations.

« Bien que le caractère de tonique, ou initiale d'une mélodie, puisse être attribué à n'importe quelle note, toutes les gammes hindoues commencent par sa. La musique de l'Inde ne connaît donc pas les passages d'un ton à un autre, les modulations. Un *rāga* y était écrit dans tel ou tel mode, suivant la manière dont les intervalles de l'échelle diatonique étaient disposés, et la mélodie pouvait employer plusieurs *rāgas* successifs, c'est-à-dire moduler d'un mode à un autre. Chaque fois, par conséquent, les distances des notes à la note fondamentale se subissaient un changement, au lieu que dans nos transpositions on ne peut relever aucune différence entre les progressions successives; la tonique est déplacée, mais avec tout le cortège des notes qui la suivent dans un ordre identique. Nous avons déjà eu l'occasion de dire<sup>8</sup> que les Hindous n'employaient ni clef ni armature : ils se servaient toujours purement et simplement, pour la notation<sup>9</sup>, des sept *agnas* ou syllabes que nous leur connaissons; suivant le mode ou le *rāga* dans lesquels le morceau était écrit, l'exécutant savait quelles notes il avait à augmenter ou à diminuer.

**8° Homophonie, absence d'harmonie.** — L'harmonie, qui combine les sons et les fait entendre simultanément, est « une des conquêtes les plus récentes de la civilisation », et appartient tout entier au monde moderne. Pas plus que les Grecs, les Hindous ne l'ont connue dans le passé; ils ne la connaissent pas davantage aujourd'hui<sup>10</sup>. Bien plus, lorsqu'ils

etc., on n'y trouve pas la distinction grecque et européenne du temps fort et du temps faible.

7. A. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 82.

8. A. Lavignac, *ouvr. cité*, p. 78. Voir chap. IV, p. 296 et 297.

9. Chap. IV, p. 309; chap. V, p. 327.

10. Pour la notation classique et moderne, se reporter au chap. I, p. 308, et au chap. V, p. 327.

11. Voir contre : *Hindu Music* reprinted from the *Hindoo Press* p. 8; et *The Indian Daily News*, 26 août 1874 (*Public Opinion*), t. 1.

1. Nous empruntons en grande partie ce développement, comme celui qui suit, aux considérations si intéressantes de M. A. Laugel, *La Voix, l'Oratoire et la Musique*, p. 111-117, 118-122.

2. Voir chap. IV, p. 290 et suiv., 305 et suiv.

3. Comp. chap. IV, p. 309, et chap. V, p. 330.

4. P. 308 et suiv.

5. Voir chap. IV, p. 309.

6. Bien que tous les temps ne semblent pas avoir la même importance, dans la mesure battue par des mouvements de levé et de frappé,



entendent les orchestres européens jouer à la cour de leurs maharajas ou dans les villes devenues territoire anglais, le mariage des accords déconcerte et choque leur oreille. C'est donc à tort qu'on a essayé d'en trouver l'existence dans la musique hindoue, comme on avait tenté de la chercher dans la musique grecque. Sans doute, ces musiques admettaient les chœurs et la multiplicité des instruments comme accompagnement du chant. Sans doute, comme nous l'avons vu dans l'étude que nous avons faite des instruments hindous<sup>1</sup>, on trouve parmi eux des chalumeaux accompagnateurs accouplés dans l'exécution musicale et accordés les uns en unisson avec la tonique, les autres avec la dominante; des bourdons de cornemuse poussant une note soutenue pendant tout le cours de la mélodie, en unisson avec la tonique; des timbales ou tambours, sur lesquels les chanteurs et les instruments prennent le ton, accouplés par deux, par trois, etc., et dont les différentes membranes donnent chacune une note distincte, soit la tonique, soit la quarte ou la quinte, suivant que la musique est en *madhyama* ou en *paravama-gruti*<sup>2</sup>. Sans doute, un des plus anciens textes sanscrits<sup>3</sup>, en indiquent les trois manières différentes d'accorder les groupes de 3 ou 4 tambours, nous apprend que le 1<sup>er</sup> donnait la tonique (*sa*), le 2<sup>e</sup> la tierce (*ga*) ou encore la seconde (*ri*), le plus aigu la quinte (*pa*), et que, parfois, un 4<sup>e</sup> tambour donnait la note auxiliaire *ni*. Il y a là, si l'on veut, un embryon d'harmonie; mais les accompagnements en sourdine des timbales, les murmures monotones des cornemuses, les pédales soutenues des chalumeaux, le doux tintement ou le battement bruyant des cymbales, les répliques des chœurs à l'octave ou à l'unisson, ne suffisent pas à nous autoriser à reconnaître l'harmonie, au sens moderne du mot, dans ces concerts où les instruments ne servaient qu'à renforcer ou à soutenir le thème mélodique. « Dans un tel concert, et la musique non harmonique n'en peut produire d'autres, la mélodie est tout; seule elle a des lois, des cadences, un mouvement; les bruits qui l'enveloppent ne sont point un véritable accompagnement; ils ne sont que le fond sonore, l'atmosphère lourde et mobile qui soutient les ailes de la pensée musicale<sup>4</sup>. »

**Caractères de la musique hindoue.** — Ce n'est donc point la magie des timbres, l'effet saisissant de l'harmonie, la nouveauté de la modulation, qui constituent la valeur de l'œuvre musicale dans l'Inde, mais la richesse de l'expression mélodique. On pourrait dire, *mutatis mutandis*, des airs hindous ce que dit M. A. Laugel des vieux airs écossais et irlandais, monuments du génie mélodique des Gaëls : « Si vous voulez en goûter pleinement le charme..., ne les étudiez point sur les transcriptions de musiciens ignorants qui s'efforcent de les faire entrer dans le lit de Procuste de la gamme moderne; gardez-vous sur-

tout de les écouter quand on les accompagne, car cette musique primitive a horreur de l'accompagnement. Nos instruments modernes l'entourent d'une dissonance perpétuelle<sup>5</sup>. Mais qu'une voix pure, ayant reçu de la tradition les vraies intonations de cette musique antique, se mette à suivre seule et librement les caprices de ces mélodies auxquelles ne doit répondre que l'écho, et vous sentirez se glisser en votre âme des émotions indéfinissables; vous ne reconnaîtrez point les formules et les tours familiers auxquels vous êtes accoutumé, mais l'étrange allure, le mouvement tantôt franc et léger, tantôt mystique et incertain, de la mélodie vous procureront des plaisirs nouveaux. L'absence de tonalité, de cette forte unité musicale à laquelle la musique harmonique nous habitue, prête aux mélodies un air d'indépendance qui n'est pas sans charmes : cette musique a l'air moins composée, pour ainsi dire, plus spontanée, plus vraie<sup>6</sup>. »

**Impressions et jugements des voyageurs et des Européens.** — « Intonations fausses et monotone », en ces mots se résume le jugement de beaucoup de voyageurs et d'Européens sur les productions musicales de l'Inde. Nous avons indiqué les raisons d'une pareille impression : quelques-unes des intonations hindoues surprennent en effet et choquent notre oreille; d'autre part, l'usage de petits intervalles, l'absence de temps vides, les répétitions fréquentes d'une même note, les terminaisons indécises, l'homophonie, le caractère rêveur, plaintif et mélancolique de la plupart des mélodies, expliquent le reproche de monotonie. Mais combien de voyageurs peuvent se flatter d'avoir entendu de la bonne musique interprétée par de bons exécutants hindous? La musique de l'Inde est mal connue, et par suite méconnue par les Occidentaux. Au lieu d'essayer de la comprendre, de s'en assimiler la théorie et d'en étudier le caractère original, les voyageurs arrivés, pour la plupart, dans le pays avec des idées préconçues, des théories toutes faites, la persuasion absolue de la supériorité incontestable de leur art en toutes ses parties, se bornent à quelques auditions de *naïchaks* chez les bayadères, ou dans la maison d'un indigène opulent qui a loué, en leur honneur, une de ces compagnies d'artistes de bas étage; ou bien ils se mêlent à la foule et saisissent au passage les piètres ballades des ambulants des rues, les exécutions sommaires que font entendre les musiciens professionnels des cortèges, des *durbars*, des noces et autres réjouissances populaires, dans quelques-unes des villes anglaises qu'ils ont traversées...

— Comment cela suffirait-il pour leur permettre de porter un jugement d'ensemble autorisé sur le plus délicat de tous les arts, dont l'appréciation variable est faite d'impressions fuyantes et multiples? Dans l'Inde comme ailleurs, il y a des musiciens ambulants de peu de talent, à la voix éraillée, aux instruments discordants et imparfaits; mais elle a possédé à diverses époques et possède encore de véritables

1. Voir chap. VI, p. 355, 356, 358.

2. *Ibid.*, *ouvr. cité*, p. 137.

3. *Natyasastra*, ch. XXXIII, 6d. K.-M., XXXIV, 103 et suiv. Comp. chap. VI, p. 318.

4. A. Laugel, *ouvr. cité, Préface*, p. vi. — M. Bourgaud-Ducoudray (*ouvr. cité*, p. 57) fait la même constatation au sujet de la musique redésuistique grecque : « L'ison des Byzantins, fondamentale harmonique tenue par une voix, tandis qu'une autre voix fait le chant, peut être considérée comme une harmonie rudimentaire. Mais cet embryon harmonique, par sa pauvreté et sa monotonie, désespère une oreille moderne, qui ne saurait supporter longtemps sans malaise et sans ennui une musique non polyphonie. » Comp. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 320.

5. Comp. Helmholtz, *ouvr. cité*, p. 334-335.

6. A. Laugel, *ouvr. cité*, p. 125-126.

7. « C'est comme si, remarquant qu'il y a le cap. Willard, en affirmant la réelle beauté de la musique de l'Inde, s'est comme si un Hindou, venu pour visiter l'Europe, qui n'aurait jamais eu l'occasion d'y entendre les productions les plus parfaites de la musique européenne, — qui n'aurait, par exemple, assisté ni à une représentation d'opéra, ni à un concert exécuté sous la direction d'un maître de talent, mais se serait borné à écouter les mendicants aveugles et les racleurs ambulants, hôtes assés des auberges et des tavernes, — s'était dit de déclarer la musique européenne exécrable. Il ne viendrait peut-être pas à la pensée de son auditoire de se dire que cet indigène avait bien pu, en effet, n'entendre qu'une musique que tout le monde à sa place aurait qualifiée d'exécrable; et l'opinion qu'on se ferait de lui serait qu'il manque complètement de goût. » (*Ouvr. cité, Préface*, p. 5-6.)

artistes, comme le Rhebila du « Chariot de terre cuite », comme Jiwan Chah, Nathiva Vadivelu, la cantatrice Shori et tant d'autres<sup>1</sup>. Pour se faire une opinion juste de la mélodie hindoue, il faudrait l'avoir entendu interpréter par des musiciens dignes de ce nom.

Une des causes des appréciations défavorables émises par certains voyageurs sur la musique de l'Inde peut donc bien résider simplement dans une interprétation défectueuse d'œuvres médiocres ou mauvaises de cette musique. D'accuns, comme le Parisien Victor Jacquemont, étaient, d'autre part, on ne peut plus mal préparés par leur tournure d'esprit, par l'absolutisme de leur goût, à admettre une musique si différente de celle des boulevards. Aussi ne faut-il pas trop s'étonner que, dans sa spirituelle *Correspondance avec sa famille et ses amis pendant son voyage dans l'Inde, 1828-1832* (Paris, Lévy, 1869), il parle en termes méprisants de la musique qu'il y entendit : « La musique de l'Orient, s'écrie-t-il dans une de ses Lettres, est un des bruits les plus désagréables que je connaisse... » (5 déc. 1831, t. II, p. 146.) Dans une autre, il apprécie ainsi une séance de *nautch*<sup>2</sup> : «... Ceux-là congédiés, les danseuses firent leur entrée ; elles chantaient et dansaient alternativement. Rien de si monotone que leur danse, si ce n'est leur chant. Celui-ci n'est pas sans art ; et l'on dit que les éclats de voix qui percent par intervalles au travers d'un faible murmure plaintif qu'on entend à peine, plaisent d'une manière particulière à ceux qui ont oublié la mesure et la mélodie de la musique européenne. Je ne suis pas encore assez indien pour cela ; mais leur danse est déjà pour moi la plus gracieuse et la plus séduisante du monde. Les entrechats et les piroquettes de l'Opéra me semblent comme des gambades de sauvages de la mer du Sud et le stupide trépidement des nègres ; au reste, c'est dans le nord de l'Hindoustan que ces nautch-girls sont les plus célèbres. » (15 mai 1830, t. I, p. 204.) Ailleurs (*Voyage dans l'Inde*, 2<sup>e</sup> partie, t. I, p. 209), il revient sur le même sujet : « Deux nautch-girls chanteraient d'abord séparément, puis ensemble. L'un des musiciens, qui se tenaient debout derrière elles, jouait avec ses mains de deux petits tambours attachés à sa ceinture ; l'autre tirait d'une sorte de petit violon à huit cordes des sons dignes d'accompagner le bruit ridicule de son compagnon. Le chant des bayadères est la plus insipide psalmodie ; elles marmottaient plutôt qu'elles ne chantaient. La multiplicité des nasales sourdes de leur litanie et le rauque bourdonnement du tambour et du violon formaient ensemble un bruit assez semblable à la guimbarde. »

Mais il existe dans l'Inde une autre musique que celle des *nautchs* ; il y eut même des voyageurs pour apprécier d'autre façon la pauvre musique qu'on y entend dans les rues. — « M. G. W. Johnson (*The Stranger in India*..., p. 218), après avoir parlé de deux femmes dont une jouait assez mal d'une sorte de guilare, dans les rues de Calcutta, ajoute que l'autre chanta le même air d'une voix douce, pleine de charme, dont il fut ému, quoiqu'il ne comprit pas un mot des paroles<sup>3</sup>. »

Dans un livre récent, plein de descriptions imagées

1. Voir chap. I, p. 264.

2. On trouvera, dans les ouvrages cités du cap. Willard, p. 121-122, et du cap. Day, p. 153-156, des listes de musiciens célèbres que l'Inde a eues à diverses époques. — « W. Hamilton Bird, à qui l'on est redevable d'une intéressante collection de mélodies, parle de plusieurs artistes des deux sexes, qu'il ne pouvait entendre sans émotion..., tels que Bilsok... qu'il entendit vers 1770, et la cantatrice Chanam, dont

et poétiques<sup>4</sup>. M. André Chevrillon nous renseigne également sur la musique qu'il entendit dans l'Inde : ce n'est malheureusement que la musique de second ordre qu'il lui fut donné d'y entendre. Nous en extrayons les citations suivantes, dont la première concerne encore les *nautch-girls* : « Ensuite nous allons chez les danseuses... Quelquefois elles font des bouquets, elles jouent avec leurs fleurs, ou bien l'une prend sa cithare, et la chambre obscure s'emplit du grattement rapide des cordes, gammes mineures d'un rythme inaisissable indéfiniment ressassées, enroulées sur elles-mêmes, achevées sur des notes qui ne terminent pas, qui font attendre quelque chose au delà, musique étrange et monotone comme leur vie. Voici l'existence de toutes les femmes hindoues clatrées dans les *zénanas*... Le crin-crin de la cithare ne se lasse point de retourner la même phrase confuse et triste, les vêtements des danseuses chaotaient, les étoffes s'enroulent et se déroulent, les pierrieres scintillent, les bras se développent avec lenteur, les corps ondulent ou s'arrêtent soudain, immobiles dans un long frisson, parcourus par une vibration imperceptible, les têtes se renversent pâmées, les poignets se tordent, les doigts se raidissent et tremblent ; la cithare dévide toujours sa phrase mélancolique et grêle, et les heures s'enfuient<sup>5</sup>... » Ailleurs, c'est une musique de plein air, peut-être un *nahabet* : « El vaici que là-haut, sur une terrasse, tonnent profondément des coups de gongs, dont la vibration sourde passe en moi, et puis, une voix solitaire de trompette monte, nasillarde et stridente, dans le silence vaste, gammes mineures, simplifiées et rapides, d'un timbre aigre de musette, notes plaintives, prolongées, répétées avec insistance comme une douleur que l'on s'obstine à remuer, modulations inattendues, presque fausses, qui inquiètent, qui tourmentent, rythme bizarre, musique hindoue faite pour l'âme d'une humanité différente, si triste par son étrangeté que, sans la comprendre, on en frissonne... »

Il est cependant des Européens qui ont pu se faire une autre opinion de l'art musical hindou, parce qu'ils avaient entendu, sans doute, des productions supérieures à celles qui traînent dans les *nautchs*, et des représentants plus autorisés de cet art que les troupes de bayadères. Parmi eux on peut citer le rédacteur musical de la revue anglaise l'*Athenæum*, qui, à l'occasion du compte rendu d'un ouvrage de M. E. et W. A. Brown, de New-York (*Musical Instruments and their Homes*), apprécie et compare en ces termes la musique de l'Inde avec celle du Japon et du Siam<sup>6</sup> : « Dans la péninsule indienne nous sommes réellement dans un autre monde. Nous passons d'une musique où dominent le bruit et une sèche exécution, à une musique vibrante de sentiment et de passion, et qui unit une exécution raffinée à l'organisation puissamment nerveuse qui fait l'artiste poète. Tel était un joueur de *been* (espèce de *vind* ou *lut*) de Jeypore, qui se faisait entendre, mais qui, nous le craignons, n'a pas été beaucoup entendu, à une petite Exposition, « l'Inde à Londres », en 1886. Passer d'un de ces habiles joueurs de *ranat* siamois de l'Exposition des Inventions » de l'année précédente à cet homme,

les accents avaient un charme inexprimable. » (Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 265.)

3. Comp. chap. VII, p. 366.

4. Fétis, *ouvr. cité*, t. II, p. 265, note.

5. *Dans l'Inde*, Paris, Hachette, 1891, p. 133-143 et 157.

6. Comp. le récit et les appréciations d'un autre voyageur, M. R. de Bonnières, *cité plus haut*, ch. VII, p. 366.

7. *The Athenæum*, 4 janvier 1890 (reproduit par Day, *ouvr. cité*, p. 37).

c'était quitter l'atmosphère du désert pour une atmosphère parfumée d'un air frais et de senteurs des fleurs. » Et il ajoute : « L'échelle chromatique hindoue, sur laquelle sont formés les nombreux modes et les mélodies-types, ne paraît pas différer de la nôtre. L'absence d'harmonie fait passer, sans qu'on les remarque, les légères différences qu'il peut y avoir entre elles. Beaucoup de compositions de la musique hindoue, écrites dans le ton mineur, impressionnent l'Européen; mais les déviations de son des instruments à cordes, et les accommodements que permettent les instruments à vent, y introduisent un système enharmonique qui défie la notation<sup>1</sup>. »

**Imperfections de la plupart des transcriptions et des renseignements recueillis.** — Au lieu de déclarer, d'une façon générale, la musique hindoue absolument indigne d'estime, uniformément nasillarde, traînante et monotone, ne conviendrait-il pas de reconnaître que, jusqu'à ces dernières années, bien peu de ses innombrables productions ont pu être notées, que bien peu de musique hindoue digne de ce nom, de musique classique ou relevée, a été entendu par des oreilles européennes? « On peut juger, disait Fétis, de la légèreté avec laquelle ont été recueillis les faits dont on prétend tirer des conséquences concernant la musique moderne de l'Inde, lorsqu'on examine les collections de mélodies indiennes publiées à diverses époques; les mêmes chants y présentent des traductions si différentes de formes et de tonalité, qu'elles autorisent à mettre en doute la fidélité de l'une ou de l'autre transcription<sup>2</sup>. »

**Abondance, originalité des documents musicaux.**

— Et cependant, dans un pays aussi vaste, et composé de régions aussi différentes, que l'Inde, les documents abondent. Après avoir insisté sur le peu de valeur de ceux parvenus jusqu'à nous, un de ceux qui ont le mieux compris l'originalité de l'art musical hindou, le capitaine (depuis devenu colonel) Meadows Taylor ajoute : « Il existe (dans l'Inde) une musique d'une grande beauté intrinsèque; et les anciens *ragas* ou modes, avec leurs mélodies pleines de simplicité, leurs échelles souvent charmantes et d'une difficulté merveilleuse, les *dhruvads* et les *tanis* et les autres thèmes de l'exécution vocale et instrumentale, les belles et plaintives ballades des *Râjpoutes* et des *Mahrattes*, récompenseraient amplement de la peine qu'un homme compétent prendrait à les recueillir. Le gouvernement de l'Inde rendrait un service inappréciable au monde musical entier, en entreprenant la collection et la mise en valeur complète des meilleures productions musicales hindoues et mahométanes, qui existent dans le Nord de l'Inde, le *Râjpoute* et le *Guzerate*, dans les provinces du Sud et les provinces centrales, le *Mahârâshtra* et le *Bundelkond*. La musique de chacune de ces provinces a un caractère aussi différent que peut l'être celui de la musique des diverses nations de l'Europe, et une grande partie de ces documents est très intéressante. Que de chants d'amour traduits dans les vieux *ragas*! Combien d'événements chevaleresques des temps anciens et moyenâgeux fournissent le sujet de ballades très semblables aux nôtres, descriptives, pittoresques et originales au plus haut degré,

à la fois au point de vue du sujet et de la musique! Dans le pays mahratte, ma propre expérience me permet de l'affirmer, les ballades et les chansons d'amour sont innombrables. Les premières appartiennent soit à la période mahométane ancienne, soit à celle des soulèvements mahrattes, ou des luttes plus récentes de ces derniers contre les Anglais, et elles sont remplies d'aventures locales et d'ardentes descriptions; tandis que, parmi chacune des formes que revêt la chanson d'amour, sous les diverses dénominations régionales qu'elle reçoit, il y en a des vingtaines, même des centaines, dans chaque province de l'Inde, qui mériteraient d'être tirées de l'obscurité où elles sont ensevelies, et de prendre place dans les annales musicales du monde<sup>3</sup>. »

**Note habituelle des compositions hindoues.** — Bien que les Hindous se soient, aux différentes époques de leur histoire, essayés dans les divers genres musicaux, il faut reconnaître, avec un de leurs porte-parole les plus autorisés, le *râja* S. M. Tagore<sup>4</sup>, qu'à leur musique moderne tout au moins les grandes envolées héroïques et martiales font presque complètement défaut; ce n'est pas dans l'expression des sentiments virils et rudes qu'ils excellent, mais dans la note tendre et voluptueuse, volontiers érotique, ou mélancolique et rêveuse, et aussi dans les diverses manifestations d'une gaieté franche et légère. Influence du climat, prédisposition native, résultat de circonstances concomitantes, conséquence d'un état social particulier, peu importe à notre constatation. Si l'expression trop vive de la joie, de la douleur, de l'enthousiasme, répugnait au caractère du peuple grec, à son goût sobre et délicat, subordonnant à la beauté froide, puissante et un peu sèche, qu'il prisait au-dessus de tout, l'explosion exubérante d'une sensibilité raffinée<sup>5</sup>; — au contraire, les accents passionnés et pathétiques, la recherche du mystique et du vague, les apprêts d'une sorte de romantisme éthéré, plaisent au suprême degré et conviennent admirablement à la tournure d'esprit éminemment subjective de la race hindoue.

**Charme de la musique de l'Inde.** — C'est en faisant abstraction de nos tendances modernes, en sachant tenir compte du caractère et des aspirations de ce peuple au passé glorieux, qu'il faut s'essayer à percevoir et à comprendre le sens et la nature de sa musique originale. Et alors, s'il nous arrive, dans cette favorable disposition d'esprit, d'entendre aujourd'hui de vieilles cantilènes, d'anciennes odes écrites il y a des siècles, chantées dans la même mélodie franche et naïve qu'autrefois, avec les mêmes cadences douces et paresseuses, les mêmes battements légers de petites mains, le même tintement cristallin des cymbales d'argent, peut-être pourrions-nous parvenir à saisir l'âme de cette musique. Notre injuste dédain fera peu à peu place à une bienveillante impartialité, à une accueillante surprise, à une curiosité attentive, et, la comprenant davantage, sans doute arriverons-nous à l'aimer<sup>6</sup>. Au moins, nous la connaîtrons mieux, et avec elle et par elle le peuple qui l'a fantée.

**L'âme d'un peuple révélée par le caractère de sa musique.** — « Nul spectacle, nulle lecture, nulle étude,

1. Il s'agit ici des agréments ou fioritures procédant par quarts de ton.

2. Fétis, *ouvr. cité*, p. 366. — Nous nous gardons d'exagérer la valeur et l'importance des quelques cantilènes ou mélodies de Cérigadava, dont nous aurions pu donner (Voir p. 308-314, 318-320) de plus nombreux exemples; telles qu'elles sont cependant, elles contribueraient peut-être, à côté des spécimens d'airs empruntés aux publications antérieures ou recueillis par le cap. Day, à donner une idée des manifes-

tations relativement anciennes d'un art qui mérite certes mieux qu'un dédaigneux oubli.

3. *Ouvr. cité*, p. 268.

4. Voir *Six Principal Ragas* (à la fin).

5. Comp. A. Gevaert, *ouvr. cité*, t. I, p. 37.

6. Comp. Day, *ouvr. cité*, p. 2.

— a-t-on dit excellemment<sup>1</sup>, — ne fait pénétrer aussi brusquement et aussi à fond dans l'âme d'une race étrangère que dix notes de sa musique. Rien ne donne aussi complètement la sensation de la distance qui nous en sépare. Un chant musulman, entendu tout à coup, le soir, en passant devant une mosquée; une sonnerie bouddhiste jetant un appel dans le crépuscule subit, au fond d'une étonnante forêt cinghalaise, tandis que les fûts serrés des cocotiers se mirent

dans l'eau rouge des mares; des gongs hindous, des trompettes païennes vibrant sur les hautes terrasses de Bénarès, quand le soleil tombe derrière le Gange rose, sont comme des percées subites, des éclairs brusques qui, pendant une seconde, jettent une grande lueur et font tout entrevoir... » Puissent nos efforts avoir pour résultat de mieux faire connaître et de mieux faire aimer la musique de l'Inde aussi bien que l'Inde elle-même!

1. A. Chevrillon, *Dans l'Inde*, p. 332.

JOANNY GROSSET.